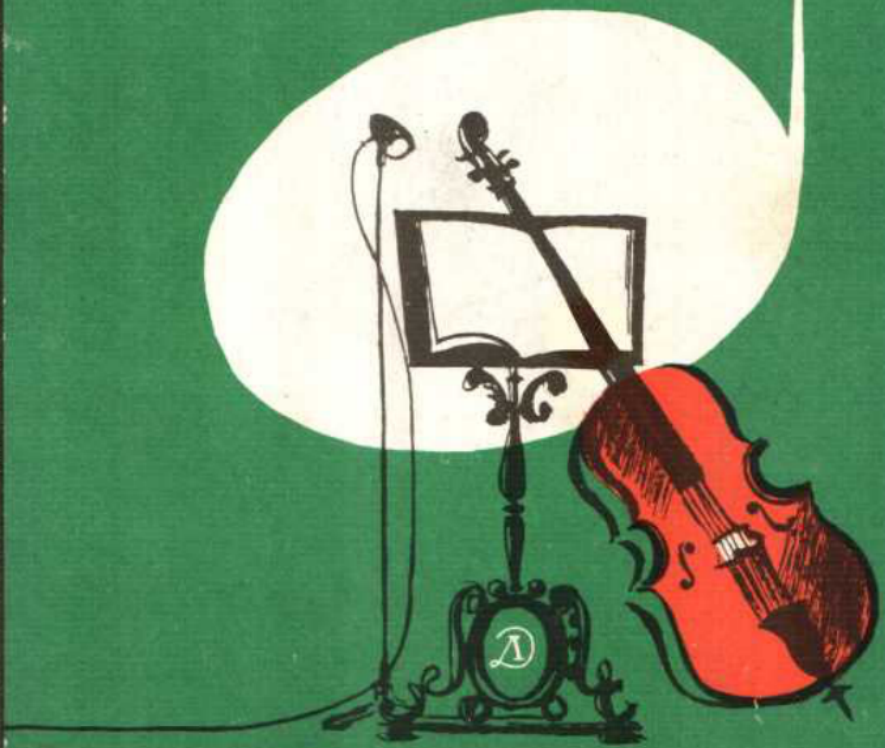
ГАЛИНА
ЛЕВАШЕВА

МУЗЫКА *и* МУЗЫКАНТЫ



SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Как научиться слушать серьезную музыку?» Этот вопрос задают часто. Но ответить на него далеко не просто.

Прежде всего надо научиться вслушиваться в музыку, а не ждать, пока она сама увлечет, взволнует, захватит. Не увлечет, если не приложить к этому усилий.

И все же никакое «вслушивание», даже самое внимательное, не поможет до тех пор, пока вы не будете что-то знать о законах музыкального искусства.

Автор книги, Галина Яковлевна Левашева, и стремится помочь вам сделать первый шаг в этот прекрасный и увлекательный мир.

Книга состоит из двух частей (обе они по отдельности уже выходили в издательстве «Детская литература»).

В первой части — «Музыкальные вечера» — вы прочтете о музыкальных жанрах, о том, как построена опера и балет, чем отличается романс от песни, о чем рассказывает музыка баллады и симфонии.

Вторая часть — «Второе рождение» — это разговор о людях, без которых музыка, рожденная композитором, осталась бы безмолвными точками нот. О людях, которые дают нам возможность пережить музыку как бы вместе с композитором, почувствовать всю ее красоту и глубину Это рассказы о музыкантах-исполнителях.

-
- МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА
- Вечер первый
- Вечер второй
- Вечер третий
- Вечер четвертый
- Вечер пятый
- Вечер шестой
- Вечер седьмой
- „ВНИМАНИЕ! МОТОР!“
- ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ
- ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ
- ДАВАЙТЕ НАЧНЕМ С САМОГО НАЧАЛА
- КАК РОЖДАЕТСЯ МУЗЫКАНТ?
- О ПИАНИСТАХ
- ВСТРЕЧА С ЗАДУШЕВНЫМ ДРУГОМ
- ДИРИЖЕР И ОРКЕСТР

- О ПЕНИИ И ПЕВЦАХ
- „ДЖАЗ — ЭТО ХОРОШО ИЛИ ПЛОХО?“
- СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В КНИГЕ
- ДОРОГИЕ РЕБЯТА!
-
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37

○ 38
○ 39
○ 40
○ 41
○ 42

ГАЛИНА ЛЕВАШЕВА
МУЗЫКА и МУЗЫКАНТЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАД
1969

78
Л 34

ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

«Как научиться слушать серьезную музыку?» Этот вопрос задают часто. Но ответить на него далеко не просто.

Прежде всего надо научиться вслушиваться в музыку, а не ждать, пока она сама увлечет, взволнует, захватит. Не увлечет, если не приложить к этому усилий.

И все же никакое «вслушивание», даже самое внимательное, не поможет до тех пор, пока вы не будете что-то знать о законах музыкального искусства.

Автор книги, Галина Яковлевна Левашева, и стремится помочь вам сделать первый шаг в этот прекрасный и увлекательный мир.

Книга состоит из двух частей (обе они по отдельности уже выходили в издательстве «Детская литература»).

В первой части — «Музыкальные вечера» — вы прочтете о музыкальных жанрах, о том, как построена опера и балет, чем отличается романс от песни, о чем рассказывает музыка баллады и симфонии.

Вторая часть — «Второе рождение» — это разговор о людях, без которых музыка, рожденная композитором, осталась бы безмолвными точками нот. О людях, которые дают нам возможность пережить музыку как бы вместе с композитором, почувствовать всю ее красоту и глубину Это рассказы о музыкантах-исполнителях.

Рисунки С. Рудакова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА

Странные бывают люди на свете!

Вечер. Человек один в комнате. Все дела закончены, можно отдохнуть. На улице дождь. Выходить из дому в такую погоду не хочется. Бродит человек по комнате взад и вперед. То на стул присядет, то на диване полежит, то в окно посмотрит, — а там сыро, холодно, капли по стеклу катятся... скучно.

Спросишь такого человека, почему слоняется без толку по квартире, — он ответит: «Делать нечего...»

Как нечего делать? Да разве такое бывает? Оказывается, бывает, и довольно часто. У таких людей это называется «убить время». Подумайте только — убить время! Даже страшно становится. А они действительно «убивают».

Вот включил радио такой человек, повернул ручку настройки... зазвучала музыка. Льется прекрасная мелодия, поет, о чем-то рассказывает, а человек равнодушно вертит ручку дальше... Свист... вой — и оборвалась музыка на середине фразы, умерла мелодия. Впрочем, он этого и не заметил, не услышал. Он и не знает, какое наслаждение могут доставить хорошая музыка, хорошие стихи... «Не люблю музыку, не люблю стихи», — говорит этот человек. Нашел, чем хвалиться!

Не любит ведь только потому, что не понимает, потому что ему лень попытаться понять. Очень жалко мне таких людей, очень хочется сказать им: откройте глаза и уши, заставьте ваши мысли шевелиться живее, послушайте, посмотрите, подумайте! Сколько вокруг вас интересного! Видите, горит зеленый глазок вашего

радиоприемника. Сколько замечательной музыки заключено в его маленьком ящике. И музыка эта звучит для вас, каждый может понять все, о чем она говорит с вами.

Есть у меня одна игра.

В свободный вечер сажусь рядом с приемником, включаю его и слушаю... Поймаю какую-нибудь музыку и стараюсь отгадать — что это? Какой композитор, что за произведение?

Как-то раз сидела я вечером дома и задавала себе такие музыкальные загадки. А в комнате у меня сосед сидел, шестиклассник. Слушал он, слушал, потом спрашивает:

— Для чего это вы так?

— Загадки отгадываю.

— А что тут отгадывать? Музыка одна.

— Я музыку и отгадываю.

Вижу, не очень он меня понял.

— Ну вот, знаешь, что сейчас играют?

— Нет, откуда же! А вы знаете?

— «Богатырскую симфонию» Бородина. Последнюю часть — «Пир богатырей». Слышишь, какая мужественная, могучая музыка?

Кончилась «Богатырская». Ищу дальше.

— Ну, а эту музыку знаешь?

Помотал головой. Я говорю:

— Монолог Бориса из оперы Мусоргского «Борис Годунов».

Оживился немного парень:

— Я такое кино видел.

— Эх ты! Кино видел, а музыку не запомнил.

— Да где ж ее всю упомнишь!

И вдруг как закричит на всю комнату:

— Это же Первый концерт Чайковского заиграли!

Очень обрадовался, что знакомую музыку нашли.

— Молодец, — говорю, — правильно! А кто играет?

— Ван Клиберн! — Гордо так сказал.

— Почему же именно Ван Клиберн?

— А кто же еще?!

Прислушалась. Нет, не похоже на Клиберна. Скорее Гилельс.

Дослушали мы до конца, и диктор объявил исполнителя. Я оказалась права. Фортепьянный концерт Чайковского исполнял замечательный советский пианист Эмиль Гилельс.

— Как это вы всю музыку понимаете? — удивился мой сосед и, помолчав, добавил: — Слишком уж ее много... разной.

Действительно, прав человек. Очень много разной музыки на свете.

Подумайте только, какая уйма разных музыкальных

инструментов; и для каждого из них в отдельности очень много музыки написано. А произведения для разных оркестров, для разных голосов, для хора просто, для хора с оркестром. Голова начинает кружиться, как только представишь себе все это богатство. Мыслимо ли запомнить хотя бы половину даже не всей музыки, а только той, которая часто звучит у нас по радио, исполняется на концертах и в театрах!

Нет, конечно, помнить всю музыку невозможно, особенно не музыканту, но научиться разбираться в ней можно.

И я рассказала своему маленькому приятелю случай, который произошел со мной несколько лет назад.

Слышу я как-то по радио совсем не знакомую мне музыку и думаю: а ведь это Шостакович! Это его музыка!

Автора того или иного музыкального произведения, так же как автора романа или повести, стихотворения, картины всегда можно узнать по каким-то особым признакам, которые свойственны только данному композитору, писателю, поэту, художнику...

... До сладостной весны
Простился я с блаженством и с душою.
Уж осени холодною рукою
Главы берез и лип обнажены,
Она шумит в дубравах опустелых;
Там день и ночь кружится желтый лист,
Стоит туман на волнах охладелых,
И слышится мгновенный ветра свист.
Поля, холмы, знакомые дубравы!
Хранители священной тишины!
Свидетели моей тоски, забавы!
Забыты вы... до сладостной весны!

Вполне возможно, что многие из вас впервые познакомились с этим чудесным стихотворением, а значит, и не знают, кто его автор. Однако если я скажу вам, что эти стихи написал ну хотя бы Евгений Евтушенко, вы мне, наверное, просто не поверите. Ведь Евтушенко — наш современник, и трудно представить себе, чтобы в его стихах могли встречаться такие «старинные» слова и обороты.

Внимательно перечитайте этот отрывок еще раз. Что-то очень знакомое слышится в напевной стройности стиха, в плавных мелодичных переходах строк... Вспоминайте, друзья,

вспоминайте...

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей...

Вот эти стихи, наверное, знают многие из вас и сразу же назовут автора. Это Пушкин. Теперь понятно, почему таким знакомым показался первый отрывок — та же гармоничность, та же поражающая точность художественного образа, та же неповторимая, великолепная «пушкинская» осень. Стихотворение так и называется: «Осеннее утро».

А вот еще одна осень. Еще один октябрь:

Дул,
как всегда,
октябрь
ветрами.
Рельсы
по мосту вызмеив,
гонку
свою
продолжали трамы
уже —
при социализме.

Чеканно-звонкий, короткий, резкий стих. Каждое слово — как выстрел. Строка стремительна, упруга... Если бы даже вы и не знали Этих стихов, вы сказали бы сразу: это Маяковский. Его рифма, его ритм, его убежденная страстность.

Теперь представьте себе, что перед вами две картины, два пейзажа. Они написаны масляными красками или, как говорят художники, маслом. Приглядимся к первому. Тоненькие стройные стволы молодых березок поднимаются прямо из разлившейся по берегу воды; еле уловимая розовато-зеленая дымка окутывает их первые крохотные листочки, освещенные неярким весенним солнцем. Нежная голубизна воды и неба придает этому пейзажу особую, холодноватую прозрачность. Картина называется «Большая вода».

Еще один пейзаж.

Ночь. Свет луны настолько ослепителен, что хочется заглянуть за картину, — не спрятана ли там свечка или лампочка. Яркое пятно луны делает особенно глубоким густой, почти черный цвет неба. В это ночное небо еще более темными пирамидами поднялись тополя. Внизу, освещенные лунным светом, притаились зеленовато-белые глиняные хатки с соломенными крышами... Как удивительно сумел передать художник яркость луны и вместе с тем густой мрак ночного украинского неба!

Не нужно быть особенно большим знатоком живописи, чтобы понять, что эти пейзажи написаны разными художниками. Думаю, что, глядя на эти картины, вы смогли бы даже назвать этих художников.

Нежные (хочется даже назвать их «тихими») краски первого пейзажа, его неброская, чуть грустная красота напомнят вам и другие картины певца русской природы — художника Левитана.

Во втором пейзаже те, кто хоть немного интересовался живописью, сразу же узнают неповторимый колорит Куинджи, который так любил изображать на своих полотнах милую его сердцу Украину.

Теперь о музыке.

Вы слушаете гудящие, мощные аккорды органа. Плавно, неторопливо эти аккорды то поднимаются вверх, то опускаются вниз в басы — строгие, величественные, как своды католических соборов. Вы слушаете и говорите: это Иоганн Себастьян Бах. И даже если вы ошибетесь, — никто из музыкантов не станет над вами смеяться: вряд ли многие из вас знают, кроме Баха, других старинных композиторов. Но если вы, слушая даже незнакомую вам песню Дунаевского или Соловьева-Седого, вообразите, что ее сочинил Моцарт, тут уж не только музыканты, но даже люди, не очень хорошо знающие музыку, станут указывать на вас пальцами.

Не музыкант может порой, слушая, например, симфонию Моцарта, ошибиться и подумать, что это музыка, скажем, Гайдна. Но невозможно себе представить, чтобы звуки этой симфонии вызвали в вашей памяти имя Прокофьева или Рахманинова. Легко узнать, например, яркую, темпераментную музыку композитора Хачатуряна, в которой так часто слышатся интонации песен и танцев родины композитора — Армении.

У каждого композитора — своя особая манера сочинения музыки, какие-то свои, характерные для него одного музыкальные интонации, образы, — словом, все то, что в искусстве называется творческим почерком художника. И чем художник талантливее, самобытнее, тем легче его узнавать, тем ярче, интереснее,

неповторимее его художественные образы.

Однако вернемся к началу моего рассказа.

Итак, я почти уверена, что музыку, которую я слушаю, написал Шостакович. Но она мне незнакома. Я очень люблю музыку Шостаковича, неплохо ее знаю, стараюсь не пропускать ни одного концерта, на котором исполняются его произведения. Значит, одно из двух: или это что-то совсем новое, или произведение, которое давно, а может быть и никогда, вообще не исполнялось.

Ну что ж, буду слушать дальше.

Произведение симфоническое, то есть играет симфонический оркестр. .. Что же это такое? ..

В музыке совершенно ясно слышатся мелодии старых песен — песен политической каторги и ссылки... Вот песня «Слу-шай!». Ее со щемящей сердце грустью мягко поют флейты. А в басах глухо и мрачно звучит мелодия песни «Арестант».

Ночь темна. Лови минуты!
Но стена тюрьмы крепка...

Постойте-ка! Нет, даже поверить трудно... Говорили, что Шостакович пишет новую симфонию, которую хочет посвятить революции 1905 года.

...Симфонический оркестр... революционные песни... незнакомое произведение Шостаковича... Неужели она?.. Одиннадцатая... Но симфония ли это?

Музыка кончилась. Тишина. Нет, вот кто-то закашлял, задвигался. .. Аплодисментов нет, но, судя по шуму, это трансляция из какого-то концертного зала. Видимо, аплодисментов нет, потому что произведение еще не окончено. Кончилась только часть его.

А раз это так, то я слушаю музыкальное произведение для симфонического оркестра, которое состоит из нескольких частей, — иными словами, сюиту или симфонию.

Началась следующая часть. Теперь уже никаких сомнений не осталось — в музыке этой части использованы мелодии одной из хоровых поэм Шостаковича, которая называется... «9-е января»!

Теперь все ясно. Можно слушать, слушать и слушать, не думая ни о чем, новую, Одиннадцатую симфонию Дмитрия Шостаковича. Сейчас, в этот самый момент, ее исполняет в Большом зале заслуженный коллектив республики — симфонический оркестр Ленинградской филармонии.

Дирижирует, конечно, Мравинский. Это первые исполнители почти всех симфоний Шостаковича[1].

Ох, как мне было приятно, когда диктор, объявивший окончание концерта, подтвердил мои догадки!

Вот и вся история.

Как видите, можно, даже не зная произведения, даже слушая его в первый раз, уже сказать о нем очень, много. Конечно, это могут только те, кто любит и знает музыку, умеет разбираться в ее законах.

Любой вид искусства — живопись, литература, театр, музыка — имеет свои, определенные законы. Ни одно настоящее произведение искусства не создается просто так, как душа пожелает. И дело не только в том, что художник должен уметь рисовать, поэт придумывать рифмы и соблюдать размер в стихотворении, а композитор знать ноты и уметь ими записывать музыку. Законы эти гораздо сложнее.

Слышали вы когда-нибудь слово «жанр»? Что означает, например, выражение: «Художник такой-то пишет картины батального жанра» или: «Оперный жанр был не характерен для творчества этого композитора»? Такие выражения вы часто можете встретить в книгах об искусстве.

Значат они вот что: «Такой-то художник пишет картины, на которых изображает какие-то военные (батальные) сюжеты». Художником-баталистом был, например, Верещагин. А композитор, о котором идет речь, никогда не писал опер или писал их очень мало, и не это главное в его творчестве. У Шопена, например, нет ни одной оперы. А Римского-Корсакова и Мусоргского называют часто оперными композиторами, хотя ими написано очень много и другой, не оперной, музыки.

Итак, жанр — это определенный вид какого-то искусства. Роман, очерк, рассказ — в прозе; ода, поэма или лирическое стихотворение — в поэзии; пейзаж или портрет — в живописи, и так далее.

Различных жанров в каждом искусстве очень много, но, пожалуй, музыка — это одно из самых разнообразных по жанру искусств.

Вот о музыкальных жанрах и пойдет речь в этой книжке.

Но беседовать просто о том, какие существуют на свете музыкальные произведения, пожалуй, не особенно интересно — и вы, да и я очень скоро заскучаем. Поэтому я предлагаю вам следующее: давайте вместе проведем несколько вечеров в театрах, концертных залах, домах культуры,— словом, там, где звучит музыка. Там мы и поговорим, и музыку послушаем. Согласны, друзья? Ну, тогда собирайтесь — и в путь!

Вечер первый
В ЗАВОДСКОМ КЛУБЕ

Итак, с чего же мы с вами начнем?

Лучше всего начинать с самого простого и понятного. А раз так, то давайте подумаем: что же в музыке нам ближе и понятнее всего?

Произнесите про себя слово «музыка» и прислушайтесь: у многих из вас в ушах сразу же зазвучит какая-то особенно любимая мелодия. Конечно, это разные мелодии — у каждого своя, однако я почти уверена, что между ними есть одно общее. Думаю, что все они — или почти все — песенные, то есть мелодии каких-то особенно любимых песен. Правда?

В этом нет ничего удивительного и странного. Песня — это действительно самый близкий вам, простой и понятный вид музыкального произведения. Вряд ли нужно много говорить о том, какое огромное место занимают песни в жизни человека. Вы это знаете не хуже меня. Может быть, только никогда над этим особенно не задумывались. Но если я, например, попрошу сейчас любого из вас назвать знакомые вам песни, то на одно такое перечисление уйдет, наверное, очень много времени. Вы назовете мне одну песню, а в памяти сразу начнут возникать одна за другой мелодии, отдельные фразы, названия любимых, знакомых и просто где-то раз услышанных песен. Среди них будут и веселые, и грустные, и быстрые, и медленные. Песни-марши и песни-танцы, песни обо всем и про все, на все случаи жизни. Кажется, что они возникают сами собой, непонятно откуда.

С народными песнями часто так и получается.

Если вы читали рассказ Сергея Антонова «Поддубенские частушки», то, наверное, помните, как мучился герой рассказа, пытаясь найти автора знаменитых на всю округу поддубенских частушек.

«— Федор Игнатьевич, — проговорил я почти с мольбой в голосе,— скажите хоть вы мне, пожалуйста, кто у вас сочиняет частушки?

— Как кто? — удивился зав. животноводством. — Да наши поддубенские. ..»

«Так я и не узнал, — говорит в конце рассказа герой, — кто в Поддубках сочиняет частушки. Впрочем, мне кажется, сочиняют их и Наташа, и Люба, и Феня, и незнакомая мне подруга Наташи, а может быть, начало какой-нибудь частушки придумала Наташа, а конец Люба. Наверное, так и есть».

И не наверное, а действительно так оно и есть. Автор народной песни или частушки почти никогда не бывает известен.

О том, как сочиняются, «складываются» песни, вы можете прочитать и в тургеневских «Певцах», и в рассказе Горького «Как сложили песню», да мало ли где еще!

Когда появилась песня? Этого не знает никто. Мы представляем себе, когда возникла симфония, в каком веке появился романс; знаем год рождения оперы. А песня — она как будто все время была с человеком. По песням, которые дошли до наших дней с самых давних, самых древних времен, через годы, века, тысячелетия, можно проследить историю страны, потому что именно в песне человек рассказывал обо всем, что происходило в его жизни: о важном и случайном, о радостном и горестном. В песне воспевали героев и оплакивали погибших, вспоминали о прошлом и мечтали о будущем.

«В 1237 году, — сообщает нам учебник русской истории, — татары вступили в пределы Рязанского княжества. Рязань была взята и сожжена. Потом татары разгромили Владимир и рассеялись по соседним княжествам, «посекая людей, как траву». За один месяц они взяли и сожгли 14 городов, в том числе и Москву».

Это факты, которые дошли до нас. Но мы знаем не только факты. Нам известно, какие чувства были в то время у русских людей. Нам рассказали об этом слова и мотивы русских народных песен того времени, песен «про татарский полон». Слушаешь их сдержанно-монотонные напевы и словно видишь перед собой окаменевшую от горя русскую женщину, у которой убили мужа, взяли в полон детей, лишили дома... Слышишь ее голос, охрипший ст слез... И все это делает музыка, мелодия, напев песни.

Еще один отрывок из того же учебника, еще один кусочек русской истории:

«В 60-х годах голодавшая казачья голытьба начала волноваться... В это время на Дону у голытьбы появился атаман Степан Тимофеевич Разин, ставший во главе большого казацкого крестьянского восстания».

И снова мы вспоминаем песни — широкие, удалые напевы казацкой вольницы, мужественные, гордые песни о их атамане, Степане Тимофеевиче.

Мы слушаем эти песни, и люди, которые страдали, боролись, побеждали или погибали в борьбе, люди, которые жили очень давно, становятся близкими и понятными нам, сегодняшним советским людям. Музыка, песня раскрыла нам их душу, рассказала о их счастье и горе, о самых заветных мечтах и самых

горьких обидах. Песня сохранила и поведала нам их мысли и чувства такими, какими они были в то, очень далекое от нас время.

Народ бережно хранит эти музыкальные послания от неведомых, далеких своих предков и вместе со своими новыми песнями передает следующему поколению из года в год, из века в век.

Не каждой песне суждено пройти такой славный путь. Песни отстают в дороге, забываются, умирают. Что ж, они, как и дела людские,— одни живут долго, другие — года не пройдет, никто о них и не вспомнит.

Мы с вами, конечно, будем говорить только о тех песнях, что навсегда остаются в памяти народа, о песнях с интересной и долгой жизнью.

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ
Дорогой товарищ
Приглашаем тебя в наш заводской клуб на
Вечер песни

Такой пригласительный билет я получила от своих друзей, молодых рабочих. С ними, так же как с вами, меня подружила музыка. И теперь, когда у них в клубе бывает что-нибудь интересное, они никогда не забывают известить меня об этом.

Вот мы и пойдем с вами сегодня в заводской клуб на «Вечер песни». Уверена, что будет интересно. Я их хорошо знаю, этих выдумщиков, у них всегда бывают какие-то особенные сюрпризы.

... Ну вот! Так и есть!

Входим и сразу же попадаем в зеленую березовую аллею. Трудно узнать в ней обычный клубный коридор. По аллее прогуливаются девушки в ярких сарафанах... Смотрите, они взялись за руки, и вот уже вьется между деревьями гибкая цветная цепочка — хоровод.

Свивается, развивается цепочка, и вместе с ней вьется задушевная мелодия... «Заплетися, плетень, ты завейся, труба золотая», — поют девушки. Старинная хороводная песня. Такие песни всегда можно узнать — мелодии у них неторопливые, почти медленные, и вместе с тем в них чувствуется плавное движение.

Мы загляделись на хоровод и не заметили, что в сторонке на мельничном жернове грустно сидит еще одна девушка. Над нею висит небольшой плакатик: «Как зовут эту девушку?»

Ох, до чего же хитрые ребята! Это они такую музыкальную викторину придумали. Давайте-ка сообразим... Так, все понятно.

Старинная народная песня «Заплетися, плетень» поется в опере Даргомыжского «Русалка». Значит, девушка, которая сидит на мельничном жернове, — главная героиня оперы, дочь мельника, Наташа.

Кончили одну песню, завели другую, тоже хороводную, но только более живую и веселую — «Ай, во поле липенька».

Грустная девушка уже исчезла, а в хоровод вбежал молодой кудрявый паренек. Он в лаптях, в посконной рубахе, в руках — пастуший рожок. Подошел к одной из девушек, плетущих хоровод, и за руку вывел ее из круга. Другая, беленькая, совсем почти девочка, тоже оставила хоровод, закрыла лицо руками и, кажется, заплакала.

Это Лель, Купава и Снегурочка. Откуда мы узнали? И тут нам помогла песня. Композитор Римский-Корсаков использовал в своей опере «Снегурочка» подлинную народную песню «Ай, во поле липенька».

Так одна за другой сменяются песни, плетутся хороводы; и с каждой песней связана какая-то загадка. Тем, кто знает оперы наших русских композиторов, отгадывать такие загадки совсем нетрудно.

В каждой комнате, в коридорах, на лестницах — всюду здесь сегодня живет песня.

Помните, мы говорили о «Поддубенских частушках»? А частушки— вот они, пожалуйста! Да еще как интересно придумано!

Две группы молодых девчат. Одна группа — в старинных русских костюмах, другая — в современных нарядных платьях. Одни поют старинные частушки, другие — современные. Кто кого перепоет.

И все частушки разные. Скажете: как же иначе, не петь же все время одну и ту же! А я не про слова говорю, а про музыку. Ведь частушек на свете больше, чем звезд на небе. На Волге у них одни мотивы, в северных деревнях — другие, под Москвой — третьи. Бывает даже так, что в двух соседних деревнях поют частушки по-разному.

Послушаем девушек.

Вот вышла одна из «старинной» группы, спела свою частушку и ждет.

Современные девушки вытолкнули свою подружку на середину. Та посмотрела, хитро улыбнулась, подбоченилась и запела.

Вот тебе и раз! Мотив-то, оказывается, тот же самый. Только слова другие, современные.

Оказывается, и так бывает. Мотив частушки издавна прижился в деревне. По нему даже узнают идущую на гулянье в другую деревню молодежь: «Слышь, дубровские частят».

Как начиналась песня?

В этой гостиной, кажется, осталось все по-старому. Сядем, закроем двери, чтобы шум праздника нам не мешал, и поговорим.

Разные есть предположения о том, как вообще возникла музыка. Одни ученые думают так, другие иначе; много еще здесь неясного. Одно бесспорно — музыка родилась очень давно, в те далекие времена, когда человек еще очень немногое умел делать, когда он только начал говорить, а знал и совсем мало. Многое из того, что совершалось у него на глазах в природе, он не мог себе объяснить и считал поэтому, что мир населен невидимыми могущественными существами, которые управляют природой и даже имеют власть над жизнью человека.

Это они приказывают литься дождю, светить солнцу, они заставляют ветер дуть то сильнее, то слабее, — словом, распоряжаются природой, как хотят.

А раз это так, то нужно быть с этими существами в хороших отношениях. Их нельзя сердить, обижать. Если хочешь о чем-то попросить, то и просить нужно, очевидно, как-то по-особому, не так, как просишь своего соплеменника.

То, что протяжный, долгий звук красивее и выразительнее короткого, отрывистого, человек понял уже очень давно. Очевидно, моля, заклиная о чем-то невидимых духов, он пробовал тянуть звук, старался делать свой голос певучим. Может быть, так

все это было, может быть, иначе, однако самые древние песни, которые мы знаем, — это именно такие вот заклинания духов. Их даже трудно назвать песнями; мелодии их еще очень просты и примитивны, но все-таки это уже были первые песни.

Однако трудно представить себе, что заклинания были единственным видом музыкального творчества доисторических людей. Конечно, были тогда и другие песни, связанные с повседневной жизнью. Из этих песен и выросло впоследствии все музыкальное искусство.

Если вы заглянете в сборники старинных народных песен, то найдете там множество таких, которые посвящены самому главному в жизни человека — труду, работе. В них не только рассказывается о труде — многие из них и созданы для того, чтобы их петь во время работы. Это песни-помощники. Их мелодии, ритмы приспособлены к движениям человека во время того или иного труда.

Идет человек по полю, медленно, не торопясь зачерпывает из лукошка зерно и широким плавным жестом рассеивает его по вспаханной земле. Одна песня.

Налились травы на лугах, пора косить. Идут друг за другом косари. Дружно, враз взмахивают косами: «раз-раз-раз» — шелестит трава под острыми лезвиями. Тут уж не запоешь плавную, протяжную песню. Очевидно, она должна быть энергичнее, четче.

Созрела рожь. Вышли на поля женщины с серпами — новая песня.

Молотят рожь на току — тоже поют.

Зима настала — и тут в долгие зимние вечера, за веретеном или прялкой, не обойтись без песни.

Трудовые песни, которые мы встречаем в сборниках, созданы народом позднее, чем песни-заклинания. И это не потому, что раньше песен о труде, о жизни людей вообще не было. Просто они до нас не дошли. А заклинания дошли. Почему? Над этим стоит подумать.

Песни, которые рождались в труде, в повседневном быту человека, все время менялись, совершенствовались, как менялся, совершенствовался и развивался сам человек. И конечно, самые древние, примитивные песни его уже не удовлетворяли. Человек забывал о них, создавая новые, более красивые и выразительные напевы. Ведь память всегда старается сохранить на века только самое лучшее, прекрасное в искусстве.

Песни-заклинания сохранились до нашего времени потому, что они изменялись очень медленно и мало. Ведь они были частью религиозного обряда, а религия всегда развивалась

медленно, изменялась мало и очень отставала от жизни.

Со временем песни-заклинания совсем ушли из быта людей. Остались, пожалуй, только у ребят. Не удивляйтесь. Сами ведь, наверно, не раз пели «Дождик-дождик, перестань» или «Божья коровка, улети на небо». Знакомые песенки, правда? Вот это и есть заклинания. Вернее, то, что от них осталось, — смешные песенки для самых маленьких.

А трудовые песни, конечно же, не могли исчезнуть, как не может исчезнуть из жизни человека труд. Они становились все лучше, все красивее. Теперь, когда в нашей стране труд стал радостью, и песни о нем стали истинно прекрасными. Вспомните хотя бы «Марш энтузиастов» Дунаевского, этот гимн труду, гимн уму, рукам, горячему сердцу рабочего человека.

„Лейся вдаль, наш напев!“

Мы с вами заговорились, а за стенами этой тихой гостиной, вероятно, происходят еще какие-нибудь интересные вещи.

Давайте-ка выйдем отсюда, ну, хотя бы вот в эту дверь.

...Тишина какая! Куда же делись песни? Их здесь не слышно. Впрочем... Слышите, где-то очень близко поют, только совсем-совсем тихо:

Слезами залит мир безбрежный,
Вся наша жизнь — тяжелый труд.

В небольшой комнатке сидят несколько человек. Поют слаженно, дружно, но почти шепотом.

Но день настанет неизбежный,
Неумолимо грозный суд!

Даже в этом, чуть слышном звучании мелодия песни не теряет своей уверенной силы. Слышите, как упрямо, по-маршевому четко повторяются интонации:

Не-у-мо-ли-мо гроз-ный суд!

Еще раз, как бы закрепляя главную мысль, повторяется последняя фраза куплета.

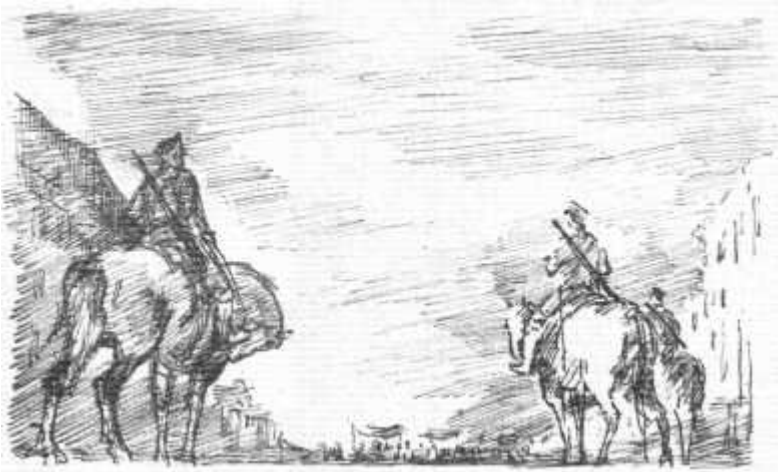
Это «Красное знамя», старая революционная песня.

Так вот оно что! Здесь сегодня поют песни революции. Да, друзья мои, когда-то революционные песни пелись шепотом. В старой царской России на эти песни был наложен строжайший запрет. За них людей бросали в тюрьмы, заковывали в кандалы. Их боялись так же, как боялись рабочих сходок и собраний, боялись как проявления разгорающейся революционной силы. А люди пели. На сходках и забастовках, в тюрьмах и ссылках. Пели громко, будто бросали песню в лицо палачам и жандармам, идя в ссылку и на казнь; пели шепотом, уходя в подполье, собираясь в окраинных покосившихся домиках, где жили рабочие с заводов Путилова и Лейснера, Обухова и Макферсона.

И убить, уничтожить эти песни было нельзя. Ведь это были песни-герои, а герой не может умереть.

Для вас, да и для меня, друзья, эти песни — далекая история. Они пришли к нам от наших дедов, и мы храним их в памяти с гордостью и благодарностью. И те ребята, которые поют сейчас «Красное знамя» в небольшой комнатке рабочего клуба и помогают нам представить себе, как это было пятьдесят лет назад, они тоже, как мы, знают об этом времени только по книгам

и кинофильмам.



Но, слушая ребят, я вспомнила о том, что в Ленинграде есть такие исполнители революционной песни, для которых каждое выступление, каждая репетиция — это воскрешение пережитого, того, что они видели своими глазами, чему были свидетелями и участниками.

Помню, как в один из майских дней, когда весь Ленинград уже вовсю готовился к празднику песен, я зашла в нотный магазин на Невском проспекте, устроилась за столом, положила перед собой большую пачку нот и с головой ушла в их изучение.

В магазине стоял привычный, негромкий шумок. Кто спрашивал этюды Черни, кто сокрушался, что нет какой-то очень модной эстрадной песенки. Словом, все шло, как всегда.

Но вот в магазине появилась группа людей, которые сразу же заставили меня оторваться от моего, право же, очень интересного, важного и даже срочного дела.

Было в них что-то такое, что отличало их от других посетителей магазина. Чувствовалось, что эти люди здесь не в первый раз. Они дружески беседовали с Татьяной Петровной, директором магазина, здоровались с продавщицами — оживленные, по-юношески подтянутые и бодрые. А вместе с тем самому молодому из них было, вероятно, никак не меньше шестидесяти лет.

Их интересовали новые хоровые песни и упражнения для хорового пения... Артисты хора? Нет, не похоже.

Я сгорала от любопытства. И, не выдержав, спросила о них у директора магазина.

— Это из хора старых большевиков, — ответила Татьяна Петровна.

Так я познакомилась с этим удивительным коллективом — хором старых большевиков.

Исполняют они самые разные произведения, но, конечно, основной их репертуар — старые революционные песни.

Что же это за песни? Кто их автор?

В 1897 году в камере Таганской тюрьмы родились слова песни, которой суждено было стать одним из гимнов революции.

Вы подумайте только, дорогие мои друзья! Человек, заключенный в тюрьму на долгие годы, лишенный свободы, света, воздуха, человек, на которого изо дня в день, словно стараясь сломить, согнуть его волю, давят стены тюремной камеры, пишет такие слова:

Смело, товарищи, в ногу!
Духом окрепнем в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.

Имя этого человека — Леонид Петрович Радин. Он был талантливым ученым-химиком и стойким, пламенным революционером.

И что интересно: Леонид Петрович Радин сочинял не стихи, а именно песню, хотя сам никогда не был композитором. Он сочинял новые слова к песне, которая уже существовала. Автором ее был русский поэт 40—50-х годов прошлого столетия Никитин. Начиналась она так:

Медленно движется время, —
Веруй, надейся и жди...
Зрей, наше юное племя!
Путь твой широк впереди.
Молнии нас осветили.
Мы на распутье стоим...
Мертвые в мире почили,
Дело настало живым.

Песню эту когда-то очень любили. Вначале нравились и ее слова, которые в то далекое время звучали почти революционно, нравилась и мелодия — призывная, горячая, с упругим чеканным

ритмом. Но затем слова песни устарели. «Веруй, надейся и жди...» Нет, не к этому нужно было призывать революционную молодежь; не ждать, а завоевывать нужно свободу, бороться за нее. Вот и родились в тюремной камере новые слова к знакомой и любимой мелодии. И как по-новому зажила она, словно вся расцветилась более сочными, более выразительными красками! Попробуйте сейчас спеть мелодию со старыми словами — вам покажется, что они не подходят к этому напеву, в котором чувствуется упорная, волевая поступь... Вперед! «Смело, товарищи, в ногу!»

Да, второе рождение песни стало более ярким, более значительным.

Именно эту песню — «Смело, товарищи, в ногу!» — очень любил Владимир Ильич Ленин; именно эту песню — со словами поэта-революционера Радина — пели бойцы революции.

Были у революции и другие песни — скорбные, траурные:

Замучен тяжелой неволей,
Ты славною смертью почил...
В борьбе за народное дело
Ты голову честно сложил...

Трагическая песня. Но вслушайтесь в ее мелодию. Ведь это марш, четкий и мужественный. В его суровом напеве слышна твердая и неуклонная поступь. Сквозь огромное горе и боль прорывается грозная революционная сила:

Но знаем, как знал ты, родимый,
Что скоро из наших костей
Поднимется мститель суровый
И будет он нас посильней!..

И эту песню очень любил Ленин. Ее автор — Григорий Александрович Мачтет — был писателем. За участие в революционном движении в 1876 году он был арестован. Тогда же царские палачи замучили в остроге молодого революционера, студента Чернышева. Его трагической гибели и посвятил Мачтет свое стихотворение «Замучен тяжелой неволей».

А «Варшавянка» и «Марсельеза» пришли к нам из-за рубежа. Русские революционеры приняли эти песни словно эстафету от

революционеров Польши и Франции, Варшавы и Марселя.

Из Франции пришел в Россию и «Интернационал», который стал сейчас гимном нашей Коммунистической партии.

В трудное и тяжелое для народа время начиналась биография революционной песни. И вместе с народом прошла песня весь героический, славный путь.

...Тихо и затаенно звучит в рабочем клубе песня «Красное знамя». Так звучала она когда-то давно...

Мы путь земле укажем новый,
Владыкой мира будет труд!

А где-нибудь сейчас идет концерт. На большой, залитой светом сцене стоят люди, которые помнят то давнее время.

Торжественно звучат их голоса в притихшем зале:

Лейся вдаль, наш напев! Мчись кругом!
Над миром знамя наше реет
И несет клич борьбы, мести гром,
Семя грядущего сеет.

Выступает хор старых большевиков.

Ансамбль пионерской песни и пляски

А теперь, друзья, мне хочется рассказать вам о песнях моего пионерского детства и о композиторе, с именем которого связаны многие песни этих лет.

Наверное, вам не раз приходилось наблюдать такую картину: по шумной и людной улице идут навстречу друг другу два взрослых, солидных человека. Лица у них озабоченные, серьезные, вид деловой. Но вот один из них случайно поднял голову, увидел другого — и... сразу оба помолодели. Они останавливаются посредине тротуара, смеются, без конца повторяют: «А помнишь? А помнишь?» И так при этом откровенно, по-мальчишески радуются, что просто зависть берет.

Любой поймет — встретились друзья детства.

По разным городам нашей страны разъехались друзья моего пионерского детства. Но каждый раз, встречаясь, мы тоже без конца говорим друг другу «а помнишь», радуемся, молодеем и долго стоим на тротуаре, мешая прохожим.

И при этом всегда вспоминаем человека, который даже в нашем пионерском коллективе был самым молодым, хотя стукнуло ему в то время столько лет, сколько нам сейчас.

Было это в середине тридцатых годов. Нам, ленинградским пионерам, только что подарили в то время дворец. Он был ослепительно прекрасен, и просто не верилось, что мы действительно хозяева всего этого великолепия.

Мы принимали у себя во дворце наших взрослых гостей, усаживали их на шелковые кресла и диваны, водили по залам, гостиным, классам и мастерским. Мы были горды, счастливы; и песни, которые звучали тогда во дворце, тоже были песнями счастья.

Больше всех мы любили, пожалуй, песню, которую услышали впервые в кинофильме «Концерт Бетховена». Называлась она «Эх, хорошо!» И сейчас, наверное, многие ее знают и любят.

Нам нравились слова этой песни:

Эх, хорошо в стране советской жить,
Эх, хорошо страной любимым быть,
Эх, хорошо стране полезным быть,
Красный галстук с гордостью носить.
Мерить землю решительным шагом,
Помнить твердо заветы отцов.
Знай один лишь ответ,
Боевой наш привет:
Будь готов! Будь готов! Будь готов!

Нравилась и мелодия, стремительная и радостная, простая и певучая. И хотя полет на Луну был тогда еще вовсе недосягаемой мечтой, мы верили, что так оно и будет. Верили и пели:

Эх, хорошо бойцом отважным стать.
Эх, хорошо и на Луну слетать!
Эх, хорошо все книги прочитать,
Все рекорды в мире перегнать.

Я сказала, что эту песню мы любили больше всех. А впрочем, нет, была еще одна, и трудно сказать, которая из них звучала чаще. Кинофильм, в котором она появилась впервые, назывался «Дети капитана Гранта», речь в нем шла о временах, очень далеких от современности, а песня все же стала любимой песней советских пионеров.

Пел ее в фильме сын капитана Гранта, смелый Роберт — мальчишка с горячим, преданным сердцем и благородной душой.

Догадались, о какой песне я говорю? Это песня о веселом ветре:

А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер!

Мелодии этих песен так легко запоминались, что песни будто выучивались сами собой, а слова в точности отвечали нашему настроению, нашим тогдашним мечтам.

И конечно же, мы мечтали увидеть у себя, в нашем дворце, автора песен, композитора Дунаевского.

Два-три года в детстве — это большой срок. И нам в 1936—1937 годах казалось, что имя Дунаевского мы услышали очень давно. На самом же деле о Дунаевском страна узнала в 1934 году, когда на экраны вышел фильм «Веселые ребята» и все услышали впервые «Марш веселых ребят».

Сейчас, говоря о фильме «Веселые ребята», вы назовете его старым фильмом. А вот о «Марше веселых ребят» вы и сейчас этого не скажете. Когда бы и где бы вы ни услышали его мелодию с четким, задорным ритмом, вам сразу же захочется подхватить со всеми вместе:

И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет.

В те годы часто можно было услышать, как люди, возвращаясь из кинотеатра домой, всю дорогу что-то напевают, со словами или без слов, громко или тихонечко, про себя. И почти с уверенностью можно было сказать: они смотрели фильм с музыкой Дунаевского. Мелодии его песен сразу же становились знакомыми и любимыми.

Представляете себе теперь, как мы мечтали о встрече с Дунаевским? Мы просили ребят из клуба юных любителей музыки (был такой клуб при Дворце пионеров) пригласить Дунаевского на творческую встречу. Им, конечно, удобнее всех это сделать, думали мы. Им, как говорится, и карты в руки.

Но, пока мы мечтали и строили планы, Исаак Осипович сам пришел к нам, и не просто в гости.

Однажды нам сказали, что при Ленинградском Дворце пионеров организуется ансамбль пионерской песни и пляски и что руководить этим ансамблем приглашен... Дунаевский!

Думаете, мы обрадовались? Ничего подобного. Мы испугались.

Одно дело — пригласить известного, любимого композитора в гости, и совсем другое... Ох, даже подумать страшно.

Лучшая наша певица, Лена Сорокина, которая очень хорошо, всегда с удовольствием пела песню Дунаевского «Дальняя сторожка», теряла голос от одной мысли, что ей придется петь «Сторожку» при Дунаевском.

— Подумать только, ведь это же он сам написал, а я так вот вдруг возьму и буду при нем петь, — плакала Лена. — Ни за что!

Хотя мы подсмеивались над ее горькими, отчаянными слезами, нам тоже было очень страшно. Что мы скажем, когда он придет? И вообще как все это будет?

Он вошел в нашу большую гостиную как-то очень просто. Невысокий, ничем не примечательный человек. Уютно уселся за столом, посмотрел на нас, улыбнулся, и всем сразу стало весело и радостно, будто он сказал нам что-то очень хорошее, что-то очень приятное для каждого.

А потом начался интересный, деловой разговор, и волноваться было уже некогда.

Лена Сорокина, почти совсем успокоившись, вышла петь «Дальнюю сторожку». Вдруг Исаак Осипович встал из-за стола, и не успели мы оглянуться, как он уже был у рояля.

Сел Дунаевский к роялю как будто между прочим; казалось, опустился на стул на минутку, сейчас тронет клавиши и отойдет (как хорошо мы изучили потом эту характерную для него манеру садиться за рояль!), потом посмотрел на Лену и заиграл вступление к песне.

Лена пела замечательно. Мы потом узнали: когда Исаак Осипович сам аккомпанирует, плохо не споешь. Так внимательно и чутко следил он за певцом, такое верное настроение, удобный темп давал во вступлении, что сразу же чувствовалось: за роялем друг, помощь, поддержка.

Знакомство кончилось, и началась каждодневная работа.

В ансамбль входил большой хор, симфонический оркестр, танцевальная группа и группа чтецов. Попросите сейчас любого из них рассказать о репетициях, о занятиях, — первое, что они скажут: «И трудно же было!» А лицо при этом такое, будто говорят: «Был сплошной праздник».

И то, и другое правда. Исаак Осипович был необыкновенно требователен к нам и очень не любил, когда взрослые оправдывали какие-нибудь наши ошибки «детским возрастом». «Вы вышли на сцену,— значит, вы артисты», — говорил нам Дунаевский и добивался серьезного, профессионального отношения к работе.

Вместе с тем даже при такой напряженной работе у нас всегда сохранялось праздничное, отличное настроение. Его великолепно умел создавать Исаак Осипович. Почувствовав, что мы устали, он и не подумает нас жалеть или уговаривать. Мимоходом скажет что-нибудь смешное (а как он умел смешить!) и сам первый расхохочется, заразительно, радостно. За ним весь ансамбль взрывается смехом, и усталости как не бывало. Репетиция идет дальше.

Было и еще одно, что снимало усталость и придавало праздничность даже репетициям, — музыка Дунаевского. Она сама была такой молодой, энергичной, бодрой, что хотелось спеть и сыграть ее как можно лучше, веселее.

Если такими радостными были репетиции, то представляете себе, каким же торжеством были для нас концерты.

... Стройным амфитеатром по обе стороны от оркестра становится хор. Поднимается занавес. В черном костюме, с маленьким красным значком депутата Верховного Совета РСФСР выходит на сцену наш Исаак Осипович.

«Парадом радости» называли концерты пионерского ансамбля.

...Вспоминается один танец — гопак, поставленный на музыку Дунаевского к кинофильму «Богатая невеста».

Оркестр начинает играть медленное вступление. Хор единым быстрым движением надевает шапочки, наклоняет головы, и вся сцена превращается в поле больших желтых подсолнухов... Плавно, под музыку колышутся подсолнухи; идут последние такты вступления, танцоры стоят за кулисами и ждут. Исаак Осипович дирижирует, а сам нет-нет, да и посмотрит в их сторону: держись, мол, сейчас жарко будет.

И вправду, начиналось что-то невообразимое. Какой-то стремительный вихрь из лент, цветов и сияющих физиономий вылетал на сцену.

Мы всегда поражались, что наши танцоры и оркестранты

выдерживают, не сбиваются, а они совершенно искренне убеждали нас, что сбиться невозможно. Очевидно, дело было в том, что Исаак Осипович хорошо знал ребячьи возможности. Может быть, оркестр под его управлением играл совсем не так уж быстро, только очень темпераментно, с большим чувством. Музыка зажигала танцоров; танцевали они увлеченно, самозабвенно; вот и создавалось впечатление виртуозной стремительности.

А после концерта снова репетиции, занятия, подготовка новой программы, повторение старой...

Нам, наблюдавшим за неутомимой работой Исаака Осиповича, оставалось только недоумевать — откуда берет столько сил и энергии этот маленький, совсем не богатырского сложения человек? Ведь мы знали, что он руководит еще одним ансамблем, взрослым: ансамблем железнодорожников; возглавляет Ленинградское отделение Союза композиторов, является депутатом Верховного Совета РСФСР.

И это все при том, что прежде всего и главным образом он был композитором, автором огромного количества песен. Тридцатые годы, о которых мы сейчас говорим, были началом и одновременно ярчайшим расцветом его песенного творчества.

Вот, пожалуй, как раз песни-то и рассказывают нам лучше всего, откуда брал силы этот человек. Вслушайтесь в них, и вы почувствуете, как их автор любил жизнь, нашу замечательную советскую жизнь.

Среди нас, бывших участников ансамбля, есть теперь и врачи, и педагоги, и инженеры, и артисты. Вспоминая о своем детстве, мы прежде всего думаем о человеке, который научил нас вкладывать в любое дело ребячий пионерский огонек.

„Широка страна моя родная“

Кажется, это было в 1936 году. Вышла тогда на экраны новая кинокомедия «Цирк» с музыкой Дунаевского. Фильмов тогда выпускалось гораздо меньше, чем сейчас, и хорошие фильмы долго не сходили с экрана. А «Цирк» — это очень хороший фильм. Для нас, ребят, он тогда надолго стал одним из самых любимых. Как только нас отпускали в кино, мы бежали смотреть «Цирк». Находились такие «чемпионы», которые видели его раз 20—30 и знали наизусть, и по порядку, и вразбивку.

Любили мы этот фильм не только за то, что в нем было много смешного. «Цирк» — это фильм о благородных и гуманных

качествах советского человека.

С замиранием сердца ждали мы всегда последних его кадров.

... Под громкий хохот собравшихся в цирке зрителей, сгорбившись и озираясь, уходит с арены блестящий американский джентльмен, антрепренер и хозяин Марион Диксон, белой женщины, имеющей (о ужас!) черного ребенка. Этот человек только что выдал всем собравшимся в цирке зрителям «страшную тайну» Марион и уже предвкушал удовольствие от скандала, который, по его мнению, должен был неминуемо разразиться. Так уже было там, в Америке, когда он «благородно» (с немалой выгодой для себя) спас Марион и ее черного ребенка от разъяренной толпы.

И вот... «Ну и что же?» — недоумевает директор цирка. «Это и вся тайна?» — хохочут зрители.

А причина всей этой суматохи, перепуганный маленький негритенок, уже у кого-то на руках. Его передают из рук в руки, ласково утешают, смешат. И мальчик успокаивается. Время позднее: он хочет спать, и весь огромный цирк затихает. Слышен только материнski-нежный, теплый голос, поющий колыбельную.

Женщина с простым и милым лицом сидит где-то на самом верху амфитеатра. У нее на руках засыпает курчавый черный ребятенок. Но вот он уже на руках у монгола, у грузина, украинца... И каждый поет ему на своем родном языке что-то очень хорошее и ласковое.

«Что это значит?» — спрашивает встревоженная, ничего не понимающая мать.

«Это значит, что в нашей стране любят всяких детей», — отвечает ей старый директор цирка.

Люди, сидящие в зале кинотеатра, вытирают слезы. Ничего, это хорошие слезы; правда, и они застилают глаза, мешая смотреть, что же будет дальше.

... Шагают демонстранты по Красной площади. Среди них мы видим колонну советского цирка. С ними и Марион, и ее сын. Добро пожаловать в нашу страну, маленький человечек! Здесь никто не скажет твоей матери, что ты ее горе. Ты — счастье, потому что дети — всегда счастье.

С экрана в зал несется гордая песня о нашей замечательной Родине:

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек.
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

Так мы впервые услышали эту песню. Она вошла в жизнь как будто бы очень обыкновенно, как одна из песен очередного кинофильма с музыкой Дунаевского, так же, как песня о веселом ветре, как «Марш веселых ребят», как множество других. И все же было в ней что-то, что сразу же выделило ее из всех.

Чеканный маршевый ритм словно сдерживает мелодию. Так одетые в гранит берега не дают разлиться полноводной широкой реке. Но вот мелодия как бы подчинила себе ритм:

Над страной весенний ветер веет,
С каждым днем все радостнее жить.

Теперь мелодия льется свободно и вольно, а ритм только помогает, не дает сбиться с энергичного, ладного шага.

Наше слово гордое «товарищ»
Нам дороже всех красивых слов.

С такой песней хочется пройти по всей стране, по всему миру, да так, чтобы, как у Маяковского: «К старым дням чтоб ветром относило только путаницу волос».

Нет, друзья мои, это не просто песня из кинофильма. У нее сразу же началась своя, отдельная от фильма жизнь. И какая замечательная жизнь!

... Конец тридцатых годов. Утро. Предрассветная тишина. Не слышно шума трамваев, автомобильных гудков; спят люди в домах, молчат репродукторы. В Москве на Спасской башне часы отсчитывают последние минуты шестого. Ровно в шесть часов по радио зазвучит «Песня о Родине».

Этим вступлением столица посылает утренний привет во все уголки нашей Родины. «Песней о Родине» страна начинала в те годы свой трудовой день.

Идут годы... Мы слышим низкий, бархатный голос певца негритянского народа, борца за свободу — Поля Робсона. Он поет «Песню о Родине», поет на русском языке. И мы вспоминаем маленького негритенка из «Цирка», который первым услышал эту

песню.

Сейчас, когда мы произносим слова «спутник», «космонавт», мы сразу вспоминаем торжественные дни рождения этих замечательных слов, первые сообщения о запуске спутников, о полетах в космос.

«Говорит Москва!» Холодок волнения бежит по спине... «Работают все радиостанции Советского Союза».

Мы уже знаем, что будут сказаны именно эти слова, мы ждали их, повторяли про себя, пока столица нашей Родины передавала для радиостанций всего мира свои радиопозывные.

В далеком, непредставимом космосе человек настраивал приемник и слушал Москву. Он узнавал ее голос. «Работай спокойно, сын,— говорила ему Родина. — С тобой весь народ, вся страна. Ты слышишь — на весь мир звучат наши радиопозывные, вся Земля ловит их, чтобы услышать о твоем подвиге!»

И хотя у радиопозывных нет слов, мы знаем их, мы их много раз пели:

Широка страна моя родная!

Любимые песни

Вечер в разгаре. Сейчас в клубе всюду звучат песни сегодняшнего дня. В большом зале поют хором. У многих в руках маленькие книжечки-песенники.

Для тех, у кого их нет, устроители вечера приготовили плакаты с текстами песен. Буквы большие, издалека видны, — читай тексты и пой себе на здоровье. А мелодии известны всем.

В небольшой гостиной собрались любители лирических песен. Здесь тоже звучат знакомые мелодии, но поют их негромко, вполголоса, Кто-то сел за рояль, аккомпанирует тихонечко. Одна песня... другая... третья...

А тут расположились туристы. Делятся летними впечатлениями и, конечно же, поют. Туристские песни, так же, как частушки, берутся непонятно откуда — «наши ребята сочиняют», а кто именно — далеко не всегда известно.

Пойте и вы вместе со всеми, друзья. Присоединяйтесь к любой группе и пойте свои любимые песни.

Вот только рассказать, какие именно песни вы будете петь, я не могу. Ведь каждый год, каждый месяц, даже каждый день

рождаются новые песни. А может быть, в тот момент, когда я пишу эти строчки, молодой, не известный еще композитор закончил новую песню, и когда вы ее услышите, именно она станет для вас самой любимой.

Вот почему наш первый музыкальный вечер остался незаконченным. Каждый из вас может сам составить для себя программу из знакомых и любимых песен.

Для меня же самыми любимыми на всю жизнь остались песни Дунаевского. О них я и попыталась вам рассказать.

Вечер второй
МУЗЫКА В КОМНАТЕ

Сегодня, друзья, я приглашаю вас к себе в гости. Музыку, о которой мы будем говорить, можно совершенно спокойно слушать дома, в своей комнате. Она даже называется так: «комнатная музыка».

Что? Никогда не слышали о такой? Думаю, что вы ошибаетесь. Дело в том, что я просто перевела на русский язык ее итальянское название — «камерная музыка». Ну, а это выражение, наверное, слышали многие. Только, может быть, не все представляют себе достаточно ясно, что это такое. Беда поправимая, постараюсь сейчас объяснить, почему же она «комнатная».

Почему же она „комнатная“?

«Камерной» называют теперь всякую музыку, написанную для небольшого количества исполнителей, в отличие от музыки хоровой, симфонической, оперной, — словом, такой, для исполнения которой нужны большие музыкальные коллективы, большие концертные залы, театры.

Чтобы было интереснее, мы совершим с вами небольшое путешествие. Призовем на помощь воображение и представим себе, что мы живем не в XX веке, а в XVII, и не в России, а, например, в Германии.

Значит, выглядим мы сейчас примерно так, как на рисунке.

Мы не знаем еще ни о Моцарте, ни о Бетховене; понятия не имеем о том, кто такие Глинка, Мусоргский, Чайковский: в жизни не слышали симфонического оркестра и рояля — ничего этого еще и в помине нет.

Непереходимая пропасть лежит еще между музыкой народной и музыкой «ученой», профессиональной. Пропасть эту изо всех сил старается поддерживать церковь. Ох, эта «всемогущая» церковь! Как часто, вспоминая историю, приходится говорить о ее страшном влиянии на все живое, на искусство, на музыку.

Мы с вами любим музыку. Однако, если мы живем в XVII веке, нам довольно трудно попасть на концерт. Их еще почти не бывает, во всяком случае — таких, на которые может пойти каждый, кто хочет. Сомневаюсь также, что нам удастся послушать и оперу. Во дворце французских королей исполняются оперы-пасторали придворного композитора Люлли, но нам туда, конечно, хода нет.

Правда, те, кто любит хор и орган, могут пойти в церковь — под ее высокими сводами звучит великолепная, по-настоящему профессиональная музыка. Но только такая, которая требуется для католических церковных служб, — сложные многоголосные хоралы, мессы, духовные кантаты и оратории.

Пройдет еще много лет, прежде чем зазвучит под сводами соборов и церквей вдохновенная и страстная музыка, наполненная живыми человеческими чувствами, музыка скромного органиста и кантора при церкви святого Фомы в Лейпциге — Иоганна Себастьяна Баха.

Этот гениальный немецкий композитор еще не родился. Но мы можем пойти в гости к его отцу — тоже органисту — Иоганну Амброзию Баху или к придворному музыканту Иоганну Христофору Баху, — это дядя будущего великого композитора. (Смотрите только, как бы нам не перепутать Амброзия и

Христофора Бахов, ведь они близнецы и, наверное, очень похожи друг на друга.)

Вот у них дома мы, наверное, сможем послушать не церковную и не придворную музыку. Там, конечно, собираются музыканты и просто любители музыки. Им уже не нужно играть только хоралы и мессы; да их и не исполнишь в небольшом домике органиста, где нет ни органа, ни хора. Здесь звучит предок рояля — клавесин, играют на скрипке и флейте, поют песни и арии светского (не духовного) содержания.

Такие музыкальные вечера, или, как их еще называют, вечера домашнего музицирования, бывают не только в домах музыкантов, а всюду, где любят музыку. Кроме того, домашние торжества, праздники тоже без нее не обходятся. Конечно, музыка на таких вечерах исполняется самая разная, в зависимости от вкусов и культуры собравшихся: и самая простая — развлекательная, танцевальная, застольная, и любительские несложные импровизации, и серьезные, глубокие произведения, написанные замечательными композиторами.

В такой музыке нет пышности и блеска придворных опер, торжественности церковных месс; в ней больше говорится о чувствах простого человека, о его радостях и горестях. И это ведь совершенно понятно, не так ли? Дома в кругу друзей или родных человек хочет слышать близкую, понятную ему музыку, хочет, чтобы музыка была душевной и простой, как хороший друг.

Теперь вам понятно, откуда произошло название «камерная» музыка? Она бывает инструментальной (когда написана для исполнения на каких-либо музыкальных инструментах) и вокальной (вы уже знаете, что так называется музыка для пения).

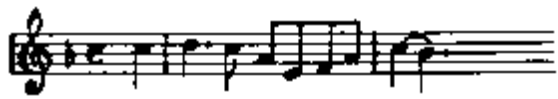
Песня на романском наречии

Если бы меня спросили, что я люблю больше — музыку или стихи, мне было бы трудно ответить. Хорошие стихи доставляют такое же наслаждение, как и хорошая музыка. Очень люблю читать стихи вслух, пусть даже самой себе.

Снимаю с полки томик стихов Пушкина и нахожу одно из самых прекрасных и едва ли не самое знаменитое пушкинское стихотворение:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты...

Начинаю читать и сразу же останавливаюсь. Прочесть его, оказывается, довольно трудно. В ушах сразу же начинает звучать чудесная музыка Глинки, и стихи эти хочется петь. Откладываю книжку и сажусь за рояль.



Мелодия сделала пушкинский образ еще пленительнее и прекраснее:Как мимолетное виденье,Как гений чистой красоты.

Вслушайтесь в мелодию, пропойте ее про себя, и вы почувствуете в ней эту «мимолетность» видения, чистую красоту в ее напеве, мягкую, светлую грусть.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты...

И музыка тоже становится мятежной, мятущейся, исчезают ее ласковость, нежность. Но тут же, словно после глубокого вздоха, она успокаивается:

И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

Теперь в ней только усталая покорность и печаль.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои...

Преодолевая какое-то внутреннее препятствие, пытается подняться мелодия. Это уже почти отчаяние...

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Поднялась и снова бессильно сникла.
Но помните, как дальше у Пушкина?

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И музыка тоже пробуждается. Ей возвращена прежняя вдохновенная сила. Снова она звучит светло, нежно, почти восторженно.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Смиряя страстный порыв, звучат последние успокаивающие такты аккомпанемента... Музыка кончилась.

Да, очень трудно, почти невозможно представить себе теперь эти пушкинские стихи без музыки Глинки. Кажется, что музыка и слова создавались одновременно и даже одним и тем же человеком, — настолько неразрывно связаны они друг с другом, настолько кажутся созданными друг для друга. А между тем слова и музыка написаны в разное время, разными людьми и даже посвящены двум разным женщинам. Стихотворение посвящено Анне Петровне Керн, а музыка, много лет спустя, — ее взрослой дочери Екатерине.

Это совершенное творение двух гениальных художников часто называют «жемчужиной русского романса».

Вот мы с вами и подошли к главной теме нашего сегодняшнего вечера. Что же такое романс?

Должна сразу же предупредить, что здесь нас подстерегают весьма любопытные сюрпризы.

Романс — это музыкальное произведение, написанное для одного голоса с каким-нибудь инструментальным сопровождением.

Песня, как мы знаем, — тоже произведение вокальное, и часто сольное[2]. Людям, знакомым хоть немного с музыкой, порой кажется, что песня и романс — это нечто не только разное, но даже, может быть, противоположное. В чем-то они и правы. Действительно, вспомните любую песню. Почти все они имеют куплет и часто — припев. В куплете на одну и ту же мелодию поются разные слова, в припеве обычно сохраняются и слова и музыка. Музыканты называют такое строение строфической, или куплетной формой.

В романсе музыка сложнее, чем в песне. И мелодия, и аккомпанемент не только передают общее настроение, общее содержание текста, но как бы развивают, углубляют его. Музыка словно прислушивается к каждой фразе, чутко откликается на все, что в ней говорится, и все время меняется. А раз это так, значит, одна и та же мелодия на разные слова, припев — все это для романса не годится.

Но вот вам первая неожиданности.

Знаете ли вы, что означает слово «романс»?

Родилось оно в Испании. Когда-то, очень давно, там называли «романсами»... народные стихотворения и *песни*. Представьте себе, именно песни. Удивлены? Ну что ж, давайте разберемся, в чем тут дело.

В те далекие времена, кроме обычного, повседневного языка, во многих странах существовал еще и другой язык. На нем писали ученые книги, он был признан официальным языком католической церкви. Этот язык — латынь. Та самая латынь, которую еще изучали в наших дореволюционных гимназиях. Сейчас вы встречаетесь с ней обычно только тогда, когда пытаетесь разобрать на рецепте, какое именно лекарство вам выписал врач.

А в то время церковные молитвы и песнопения, многие вокальные сочинения музыкантов исполнялись на латыни. Мы уже упоминали о том, что профессиональная, «ученая» музыка была в ту пору очень сложной и непонятной. Она писалась для множества голосов, и все эти звучащие одновременно голоса-мелодии были разными. Попробуй-ка разобраться в таком хитроумном сплетении! К тому же еще и тексты песнопений были совершенно непонятными; хотя латынь, как вы уже знаете, была в то время языком более распространенным, чем сейчас, все-таки даже тогда она далеко не всем была доступна. Ведь латынь знали только грамотные люди, а их тогда было совсем немного.

Так вот, в отличие от этих малопонятных сочинений с латинскими текстами, песни и стихи народного склада, которые исполнялись на повседневном, близком и понятном *романском* наречии, стали называть «*романсами*».

Позже романсом стали называть в Испании всякую сольную песню, исполняемую в сопровождении музыкального инструмента (чаще всего — гитары), и, что особенно интересно, имеющую совершенно определенное строение, которое мы сейчас называем «строфическим». В переводе на обычный разговорный язык — это песни, которые имеют *куплет* и *припев*.

Что же получается? Значит, песня и романс — это одно и то же?

Не будем торопиться с выводами. Послушайте, что было дальше.

Во все века, во всех странах всегда существовали лирические песни, песни про любовь. Их пели и простые деревенские девушки, и нежные городские барышни; дочери аристократов и их служанки. Конечно, эти песни не могли быть одинаковыми у тех и у других, особенно в «галантном» XVII веке, веке фижм, мушек, пудреных париков и нежных, тонких чувств, сентиментальных и благородных. Аристократам того времени особенно недопустимыми казались «плебейские», простонародные песни. Даже само название «песня» и то, казалось, говорило о чем-то совершенно невозвышенном.

Вот тогда-то во всей Европе городские песни с чувствительной мелодией и любовным содержанием, в отличие от простонародных, стали называться красивым иностранным словом «романс». А то, что когда-то слово это означало именно ненавистную им «плебейскую» песню, — это забылось. И только через много-много лет историки-музыковеды доискались до настоящего значения этого слова.

В Россию же это слово попало именно во втором своем значении. Но и здесь с романсом произошла удивительная вещь.

Еще одна неожиданность

Ранние русские романсы называют еще романсами бытовыми.

«Бытовые» — значит связанные с бытом, с повседневной жизнью людей. Поэтому давайте сейчас заглянем в гостиную русского дворянина начала XIX века, в гостиную времен Пушкина, и снова вспомним о вечерах домашнего музицирования.

Для того, чтобы представить себе, как выглядела такая

гостиная, нам с вами нужно поехать в город Пушкин — это один из пригородов Ленинграда — и войти в Елизаветинский дворец со стороны так называемого «церковного корпуса». Не думайте только, что я вас обманула: пригласила в дворянскую гостиную, а веду во дворец, словно в гости к императорской семье.

Посмотрите-ка на рисунок!

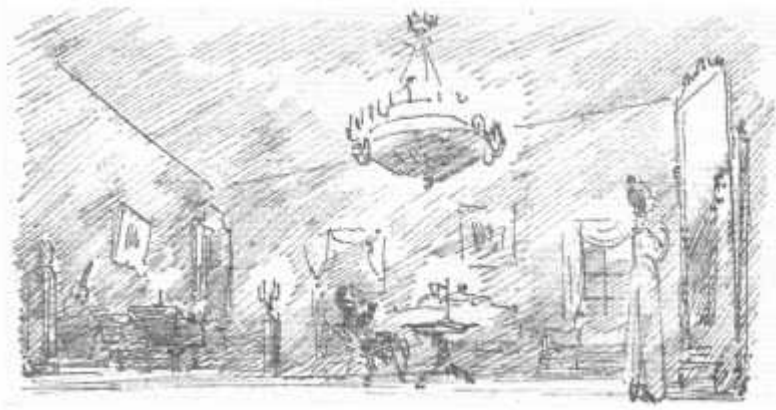
Уютный домик, правда? И сразу видно, что старинный. Должна вам сказать, что он существует до сих пор. Вот только попасть в него, даже при нашем с вами умении фантазировать, довольно трудно.

Дело в том, что этот домик стоит... на столе, на большом длинном столе в одном из залов Пушкинского музея, который и расположен в церковном корпусе Елизаветинского дворца.

В этом домике все настоящее. Столы и столики, стулья, кресла и диваны — настоящего красного дерева; на стенах — картины, тщательно написанные маслом; красивый обеденный стол накрыт явно для приема гостей — серебро, хрусталь, фарфор на белой крахмальной скатерти. Даже большие стоячие часы и те настоящие — ходят, время показывают. Они действительно большие — величиной со спичечный коробок, даже, пожалуй, чуть побольше, и циферблат у них больше тарелки, стоящей на столе.

Жил в таком домике, в середине XIX века, один из друзей Александра Сергеевича Пушкина — Павел Воинович Нащокин (только домик, конечно, был обыкновенный, а не «домик-крошечка»). Он был человеком широкой натуры, гостеприимным, щедрым. Была у него и еще одна черта: задумает что-нибудь — ни спать, ни есть не может, пока не выполнит задуманное. Таких людей называют одержимыми.

И пришла ему в голову мысль: сохранить в памяти потомства свой дом, в котором так часто бывал его друг, великий поэт России. Задумал — и, как видите, сделал, хотя и разорился из-за этого окончательно.



Средняя из трех сохранившихся до нас комнат домика — как раз та гостиная, которая нам нужна.

Видите, здесь стоит рояль (говорят, его даже не очень давно настраивали) и на стене висит гитара. Значит, здесь когда-то звучала музыка. На рояле лежат ноты. Вооружимся лупой и прочтем... Ого! В самую точку попали!

«Черная шаль». Романс. Музыка Верстовского, слова Пушкина.

Аккомпанировать можно на рояле, а можно и на гитаре. Даже, пожалуй, для гитары этот аккомпанемент подходит больше.

Гляжу как безумный на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль, —

так начинается эта история о любви, измене и ревности... А в конце есть такие строчки:

С главы ее мертвой сняв черную шаль,
Отер я безмолвно кровавую сталь.

Герой убил свою возлюбленную.

Скажу вам по секрету, что Пушкин, когда пересказывал эту историю, наверняка в душе немножечко над ней подсмеивался — слишком уж душераздирающая, жуткая драма, не для пушкинского жизнерадостного, светлого таланта.

Но композитор Верстовский музыку к ней написал всерьез.

Такую, как тогда требовалось, чтобы исполнить этот романс, как говорят, «с настроением». Правда, сейчас она и нам, как и Пушкину, кажется чуточку преувеличенной, слишком «чувствительной»; но в те времена такие переживания волновали многих по-настоящему, и девушки, исполняя этот романс, сами бледнели от ужаса и останавливались, не в силах сдержать подступившие к горлу слезы. К тому же, несмотря ни на что, музыка и правда очень красивая.

Здесь же, среди лежащих на рояле нот, мы, наверное, найдем много романсов с французскими текстами. В них чаще всего говорится о грациозных и изящных пастушках и пастухах, которые пасут своих беленьких кудрявых овечек на зеленых лугах: о голубке, потерявшей своего голубка. Эти трогательные, сентиментальные истории поются на такой же трогательный грустный мотив.

Вечер. В гостиной нащокинского дома собрались друзья и знакомые хозяина. Вполне возможно, что здесь сегодня и Пушкин. Устроился уютно на диванчике в углу и приготовился слушать музыку — здесь всегда музицируют. Кто-то снял со стены гитару, настраивает ее, кто-то сел к роялю, перебирает лежащие на нем ноты, нашел что-то интересное, открыл, поставил на пюпитр и обратился к гитаристу: «Споем романс Булахова «Тройка». Гитаристу ноты не нужны — он играет по слуху и, конечно, как все присутствующие, прекрасно знает этот романс.

Тройка мчится, тройка скачет,
Вьется пыль из-под копыт.
Колокольчик звонко плачет.
То хохочет, то гремит.
Едет, едет, едет к ней,
Едет, к любушке своей.

Романс «Тройка» до сих пор любят исполнять на концертах певцы-тенора. Но вот что интересно: вслушайтесь-ка в него как следует. Простой, бесхитростный напев, куплеты и даже припев... Постойте-ка! Какой же это романс?! Это ведь самая настоящая *песня*!

И снова остается только недоумевать: так какая же, в конце концов, разница между песней и романсом? Этак недолго и совсем запутаться — скажете вы мне.

И будете совершенно правы, друзья мои. Вопрос действительно очень сложный. И все же попробуем немного в нем

разобраться.

Слово «романс» пришло к нам из Франции (хотя оно и испанского происхождения) вместе с французскими романсами-пасторалями. Когда-то, в конце XVIII—в начале XIX века такие пасторали очень любили петь в помещичьих имениях и дворянских гостиных. Следуя тогдашней моде, и наши, русские композиторы сочиняли множество таких «офранцуженных» романсов.

Впоследствии слово «романс» потеряло свой первоначальный смысл и стало обозначать всякое вокальное произведение для голоса с сопровождением. А произведения типа «Тройки» Булахова, которые сочинялись на русские тексты, тогда назывались: «российские песни». Это и на самом деле были песни, только не крестьянские, а городские.

Нужно вам сказать, что издавна, как только начали существовать города, появилось различие между городской и крестьянской музыкой. В какой-то степени оно существует и до сих пор, и разницу между песней, которую мы сейчас называем русской народной (или песней, написанной композитором в народном духе), и городской всегда может услышать даже не музыкант. В чем-то эти песни были схожими, в чем-то совсем разными.

Но крестьянской народной песне, особенно русской, часто случалось попадать в город. Русские композиторы того времени, сочиняя свои романсы, порой использовали в них крестьянскую народную мелодию. А так как аккомпанемент гитары или рояля никак не подходил к этой мелодии, она, естественно, изменялась.

Вы спросите: зачем они это делали? Зачем обращались к народным песням? Да затем, что, создавая свои произведения,

настоящие музыканты, талантливые композиторы того времени не хотели и не могли забывать о музыке народа, без которой не было бы настоящего музыкального искусства.

Вслушайтесь в мелодии многих бытовых романсов — в них живет душа русской народной песни.

«Музыку создает народ, — говорил Михаил Иванович Глинка, — мы, композиторы, ее только аранжируем»[3].

Не все, однако, соглашались с таким мнением. Некоторые ученые музыканты хотя и признавали мелодичность и красоту «российских песен», но относились к ним с ласковой снисходительностью и не считали их настоящей музыкой. А создателей этих романсов-песен, композиторов Варламова, Гурилева, Алябьева и других современников Глинки, называли дилетантами, то есть любителями, самоучками.

Долго существовало это несколько пренебрежительное название. Даже те, кто действительно любил и с наслаждением слушал задумчиво-грустный «Колокольчик» Гурилева, его грациозный и милый «Сарафанчик», знаменитого алябьевского «Соловья», исполняемого лучшими певицами мира, даже те, совсем не желая обидеть этим память замечательных композиторов первой половины XIX века, называли их композиторами-дилетантами.

Сейчас это название совсем забылось. Сейчас чтут, любят и помнят создателей русского бытового романса, без которых (и это можно сказать с уверенностью) не было бы романсов Глинки и Даргомыжского, Чайковского и Рахманинова.

Глинка — младший современник Алябьева, Гурилева, Варламова, но уже во многих его романсах мы не найдем песенного облика. Форма глинкинских романсов более сложная, музыка развивается в полном соответствии с текстом — вы, наверное, уже заметили это в романсе «Я помню чудное мгновенье».

В романсах Глинки, Чайковского, Рахманинова рояль перестает быть простым аккомпаниатором мелодии. Теперь он — полноправный участник музыкального произведения. Музыка сопровождения становится более сложной, более глубокой; она создает настроение, порой рисует целые картины.

Да и сами мелодии уже не напоминают нам песни. Часто они больше похожи на музыкальную, напевную декламацию. Композиторы ищут наиболее правдивое, точное выражение мыслей и чувств, о которых говорится в тексте романса, а потому стараются передать в музыке даже интонации разговорной речи — восклицание, вопрос, недоумение.

Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды.
Даргомыжский

Как же искал эту правду замечательный русский композитор? И нашел ли он ее в своих романсах?

Он был титулярный советник, —

так начинается один из романсов Даргомыжского. Он настолько своеобразен, что «романсом» его даже трудно назвать. Скорее небольшая музыкальная сценка.

Итак, «он был титулярный советник».

Интонации музыкальной фразы очень простые, почти говорок, и довольно спокойный. Советник так советник, не тайный ведь, не статский, а всего-навсего титулярный мелкий чиновничишка.

Она — генеральская дочь!

Вот это — совсем другое дело! Про генеральскую дочь и говорить нужно совсем иначе: почти торжественное утверждение, даже какой-то восторг слышатся в этой музыке. Внушительно, мощно звучит музыкальная фраза.

Он робко в любви объяснился.

Да, действительно робко, ничего не скажешь. Осторожно, неуверенно появляется фраза, мелодия как бы чуть-чуть приподнимается на цыпочки и в конце — прячется.

Всю музыку фразы воспринимаешь как робко сказанные слова. Это даже не объяснение в любви, а только попытка. Наверное, только заикнулся бедный чиновник, а она...

Она прогнала его прочь.

Какая решительная, грозная интонация. Так и слышишь: «Вон! Сейчас же!» И еще раз повторяются последние слова, четко разделенные по слогам. Как будто еще и подталкивают бедного советника: «Про-гна-ла е-го прочь».

Пошел титулярный советник...

Ой, как пошел! Нога за ногу цепляется, жалкий такой. А музыка чуть подпрыгивает, поддразнивает...

И пьянствовал целую ночь.

«Пья-а-а-анствовал» тянется на высокой ноте. И мелодия словно по ступенькам спускается вниз. За ней, ломая ритм, размер, в сильно замедленном движении появляется уныло-распевная, как пьяная песня, фраза:

И в винном тумане носилась
Пред ним...

Большая пауза, затем спотыкающейся скороговоркой, в которой, однако, если вслушаться, сохраняется отголосок «важной» интонации:

... генеральская дочь.

И эти слова еще раз повторяются. Словно чиновник с пьяным упорством пытается убедить себя, что генеральская дочь действительно была, что он, скромный, маленький, ничтожный человечек, действительно решился объясниться в любви

генеральской дочери, пусть даже и неудачно.

Слушаешь, смеешься, а потом как-то даже страшно становится — никого не пощадил композитор: ни жалкого титулярного советника, ни важную генеральскую дочку.

Кажется, что не певец, а талантливый рассказчик должен исполнять этот романс. В нем совсем нет льющейся широко и привольно мелодии, которая так покоряет нас в романсах Глинки. Напев этого романса скорее похож на какую-то особую музыкальную декламацию. Такой склад мелодии музыканты называют речитативным. (Несколько позже я расскажу вам подробнее, что такое речитатив.)

Создателем речитативного склада мелодии и был Даргомыжский. В своих произведениях он добивался того, чтобы музыка передавала интонацию человеческой разговорной речи, все ее оттенки.

Теперь вам понятно, что имел в виду Даргомыжский, когда говорил: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово»?

И он добился этого.

Замечательное открытие Даргомыжского сделало вокальную музыку намного разнообразнее и выразительнее.

А что же песня?

Думаете, песня совсем ушла из камерной музыки, уступила место романсу? О нет. Ничего подобного. Она тоже, как и романс, изменялась, развивалась, совершенствовалась. Камерная музыка постепенно перестала быть «камерной» в том значении, о котором мы говорили с вами вначале. Не только для приятного музицирования в кругу друзей и родных писали теперь композиторы свои камерные произведения. Исполнялись они уже не только в дворянских гостиных, помещичьих усадьбах и скромных окраинных домиках, но и в больших публичных концертах. И лишь название — «камерная (комнатная) музыка» — напоминало о том, что когда-то она была всего лишь падчерицей большого искусства.

Так вот, о песне. В репертуаре Федора Шаляпина была песня, которая называется «Трепак».

Трепак — народный русский танец. Вполне понятно, что к нему могут быть сочинены слова, и в таком случае «Трепак» станет плясовой песней. Давайте послушаем эту плясовую песню, которую выбрал для своего репертуара Шаляпин.

Начинает рояль. Мрачные, словно застывшие аккорды...

Лес да поляны... безлюдье кругом...

Кажется, что из голоса Шаляпина вдруг исчезли все краски, вся сочность, бархатистость. Тянется щемящая душу нота (на слове «безлюдье»).

И это трепак? Веселая пляска? Нет, тут что-то не так.

Вьюга и плачет и стонет.

Очень страшно узнавать появившийся в этой тоскливой музыке приплясывающий ритм трепака. Затаенно, негромко, как бы исподволь набирая силу, звучит шаляпинский бас, и вдруг как тихий выкрик:

Чудится!..

И снова приплясывает музыка:

Будто во мраке ночном...
Злая, кого-то хоронит.

Как страшно тянет Шаляпин это слово «злая». Кто же она такая? Почему, откуда ритм трепака? И опять тихий жуткий возглас:

Глядь! Так и есть.

И пошел набирать силу трепак. Теперь уже становится все ясно, но от этого еще страшнее. Заблудился пьяный мужичонка зимой в лесу. Холодно, согреться бы. Вот и стал плясать. Чудится

все что-то пьяному:

В темноте мужика
Смерть обнимает, ласкает,
С пьяненьким пляшет вдвоем трепака,
На ухо песнь напевает.

Вот он, трепак! Да еще с песней. Гремит голос Шаляпина.

Ой, мужичок, старичок убогий,
Пьян напился, поплелся дорогой.

Так и видишь ее перед собой, эту смерть из русских сказок — скелет в саване, с косой на плече.

А метель-то, ведьма,
Поднялась, взыграла,
С поля в лес дремучий
Невзначай загнала.

Настоящая вьюга поднялась в аккомпанементе. Голос Шаляпина становится издевающимся — ох, как зло умеет насмешничать шаляпинский бас!

Чуть поутихла вьюга, стихла и пляска. Вкрадчиво звучит теперь музыка, но и в мелодии и в сопровождении не прекращается ритм трепака.

Горем, тоской да нуждой гонимый,
Ляг, прикорни да усни, родимый...

Снова смерть вызывает метель, снова вихревой, вьюжной становится музыка аккомпанемента. Пусть взобьет метель мужику снежную перину, укроет, как младенца, пуховой, холодной пеленой...

Спи, мужичок, старичок, счастливый,
Лето пришло, расцвело...

Тот же напев, только теперь в нем слышны интонации колыбельной песни. Исчез ритм трепака... Бедняга успокоился навеки.

Кто знает, может быть, так-то и лучше, чем гнуть спину на барских полях за побои да горьким вином «сластить» и без того горькую жизнь.

Снова звучит затаенный жуткий пляс. Совсем чуть-чуть, как напоминание... И, как вначале, мертвенные, застывшие тянутся звуки. Эту картину нам рисует теперь только рояль. А в голове проносится: «Лес да поляны... безлюдье кругом». Улеглась метель. Снова тихо, пустынно. Засыпало снегом замерзшего мужичка; никто о нем и не вспомнит... «Лес да поляны... безлюдье кругом».

На грампластинке, которую мы только что проигрывали, написано, что это «Трепак» из цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти». Мусоргский! Великий певец народного горя. Теперь понятно, почему так гениальна, так выразительна музыка.

Конечно, это произведение совсем не похоже на те песни, с куплетами и припевом, которые вы так хорошо знаете и поете. Такую «песню» может исполнить только настоящий музыкант, певец-профессионал, и очень хороший аккомпаниатор.

Но ведь мы с вами и говорим сейчас о серьезной камерной вокальной музыке, о произведениях, которые созданы для того, чтобы вы их слушали.

А песни массовые, песни-марши, песни лирические и другие написаны для того, чтобы их могли петь все.

Вот, например, ваши, пионерские песни. Создавая их, композиторы думают о том, чтобы мелодии этих песен легко запоминались, чтобы петь вам было легко и приятно; и так как вы не профессиональные певцы и большинство из вас специально музыкой не занимается, то, значит, и песни эти должны быть не такими сложными, как «Трепак» Мусоргского или другие камерные концертные песни.

Итак, мы сказали, что «Трепак» совсем не похож на обычную песню. Скорее, это музыкально-драматическая сценка, хотя ее и исполняет один человек.

«Музыкально-драматическая». Ну-ка, подумайте теперь, каким словом можно заменить это определение. Ведь со словом «драма» у нас связывается еще одно — «театр», не так ли?

Ну, а пока — до следующей встречи, которая состоится именно в музыкальном театре.

Вечер третий
„СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ“

Медленно, постепенно гаснут люстры большого театрального зала. Теперь уже только из оркестровой ямы льется мягкий таинственный свет. Все замерли, приготовились, ждут. Тяжелый расписной занавес, закрывающий сцену, кажется каким-то особенно неподвижным — не дрогнет, не шелохнется, словно тоже ждет.

В музыкальном театре есть такой момент, который отличает этот театр от всех других театров на свете, — коротенькая, совсем коротенькая пауза перед выходом дирижера.

Всех, кто находится сейчас в зале, в оркестре, на сцене, объединяет одно состояние — ожидания. Ждут зрители, ждут оркестранты; за занавесом, как в живой картине, в тех позах, с которых они должны начать спектакль, замерли артисты. Еще мгновение — и начнется сказка.

Она начнется еще до открытия занавеса, и даже до того, как зазвучит оркестр. Смотрите! В оркестровой яме по проходу между пультами идет человек. Думаете, дирижер? Нет, сегодня это великий сказочник. Вот сейчас он поднимет свою волшебную палочку и вызовет доброго духа — Музыку.

И Музыка взовьет вверх занавес, завертит прялки трех сестер из тмутараканского Салтанова царства, оживит злую бабу Бабариху...

Внимание! Слушайте.

Это играют трубы. Так начинается «Сказка о царе Салтане» — опера Римского-Корсакова по сказке Пушкина.

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.

Крутятся прялки на сцене, а оркестр передает их монотонное, однообразное жужжание. Вот средняя из трех сестер остановила

на минуточку прялку и запела песню:

«Я в воскресный день куделюшку купила...»
«А домой пришла под лавку положила», —

подхватила старшая сестра. И снова завертелись, зажужжали прялки, аккомпанируя песне сестер.

В сторонке — баба Бабариха гладит черного кота и не налюбуется на сытых, нарядных старших сестер:

Через силу не пряди,
Дней ведь много впереди...

Голос у Бабарихи грубый, низкий, а сама она — чистая ведьма, злющая, коварная, невзлюбит кого — берегись! Вот завистливые, ленивые и глупые сестры ей по душе. Любо-дорого смотреть, как они помыкают своей младшей сестрицей. Та и печь топит, и воду носит, а сестры орехи щелкают да выхваляются друг перед другом.

В жизни бывает: встретятся на улице две кумушки-сплетницы. Посмотреть на них — вроде бы и разные: у одной глаза голубые, у другой — карие, у одной две косы, туго заплетенные, ленточками завязанные, другая — коротко стриженная, а может быть, и с «конским хвостом». А вот говорят они почти одно и то же. Слова у

них какие-то одинаковые, серые, неинтересные. Журчат кумушки, словно реченька, а слушать невозможно — скучно.

Так и эти сказочные сестры; вслушайтесь в их музыку: голоса у сестер немножко разные — у одной голос пониже, у другой — повыше, а вот музыка у них почти одинаковая — коротенькие, быстрые мелодические фразочки.

Уж так-то они довольны собой, так-то счастливы — и красавицы-то они, и умницы, и мастерицы, каких свет не видывал. Да еще Бабариха поддакивает:

Вы невесты сущий клад.
Вас сам царь посватать рад.

А царь тут как тут (так ведь всегда в сказках бывает). Вы его не видите? Действительно, его еще нет на сцене. Но прислушайтесь к музыке... Совсем другая музыкальная фраза. Она напоминает начало марша. Правда, марш этот звучит немножко комично; какой-то он «невсамделишний», «нарочный». Но ведь на то и сказка. В сказке всегда о царях отзываются не очень-то лестно.

Отзвучала «царская» музыка. Теперь в полуоткрытую дверь светлицы можно увидеть батюшку-царя в короне и дорогой шубе.

Сестры размечтались и царя не замечают. Быть бы им царицами. Одна — повариха хоть куда, на весь мир закатила бы пир горой; другая — ткать мастерѝца, полотна бы наткала, расписного, с узором. Подходи, люд честной, выбирай себе обнову. Только, конечно, не даром — казну цареву пополнять нужно.

Заслушалась их младшая сестра — Милитриса. Остановилась у печки, ухват опустила и тоже о своих мечтах сказать решилась. Музыка Милитрисы словно ласковая задумчивая песня. Совсем не похожа она на музыку сестер-хвастуний. Нежно, мягко звучит голос:

Кабы я была царица...
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря!

И так же, как у Пушкина:

Только вымолвить успела,
Дверь тихонько заскрыпела,
И в светлицу входит царь,
Стороны той государь.

Встал царь Салтан в дверях — дородный, важный. Музыка-марш звучит теперь уже открыто. Величавой поступью вошел Салтан в светлицу. Сестры и Бабариха на колени повалились и взглянуть на царя боятся. А царь сам с собой рассуждает:

Речи младшей по всему
Любы сердцу моему.

И голос у царя истинно царский — низкий, густой бас.

Коли так, то будь царица! —

говорит Салтан растерявшейся Милитрисе.

Уходит Салтан со своей молодой невестой, а Бабариха с сестрами очнуться не могут. Наконец, оторопелые, поднимаются с колен. Вот тебе и раз! Дело-то как обернулось! И застрекотали сестры, лопаются от зависти и злости. Стыд-то какой! Соседи что скажут. На них, красавиц и умниц, царь и смотреть не стал, а сестру младшую, тихоню да замарашку, во дворец повел венчаться.

«Беду наворожи, порчу напусти», — упрашивают они Бабариху. Музыка сестер почти такая же, как вначале, только теперь она звучит злее, стремительнее. Быстрые колючие пассажи в оркестре очень хорошо передают злую, завистливую трескотню.

Властный голос Бабарихи остановил разбушевавшихся сестер:

Ну, так слушать, не мешать!

Мрачной, зловещей сразу становится музыка. Как старая злющая ворона, каркает Бабариха. Она уже все придумала. Дайте только срок. Родит царица сына, пошлет гонца царю. Ведь «у царей всегда война, все жена сидит одна», — говорит Бабариха. Гонца можно подпоить и радостную весть заменить печальной.

Родила царица в ночь
Не то сына, не то дочь;
Не мышонка, не лягушку,
А неведому зверюшку.

Опустился занавес. Кончился пролог. В оркестре снова звучат фанфары — начинается вступление к первому действию. Вступление оркестровое. На сцене сейчас ничего не происходит, занавес закрыт, так что давайте внимательно послушаем музыку. О чем она рассказывает?

Знакомая музыкальная тема — это марш царя Салтана. Мы слышали его в прологе. Сейчас он звучит торжественно и воинственно. Кажется, предсказания Бабарихи начинают сбываться.

Если вы посмотрите в клавир (так называются нотные книги опер), то увидите, что каждому действию предпослан пушкинский эпиграф. Читаем: «Вступление к первому действию». А ниже:

В те-поры война была.
Царь Салтан, с женой простяся,
На добра-коня садяся,
Ей наказывал себя
Поберечь, его любя.

Значит, мы верно поняли: музыка вступления — это военный марш.

Занавес поднимается.

Царский двор. Милитриса плетет кружево, она в богатом царском платье. Рядом с ней Бабариха и сестры — Ткачиха и Повариха.

Где-то в царском тереме нянюшки баюкают маленького царевича Гвидона. За сценой звучит ласковая, уютная колыбельная. Точно такие пелись в русских деревнях. И слова

добрые, ласковые:

Спи, царевич наш, усни,
Угомон тебя возьми.
Вырастай ты не по дням, —
Как опара, по часам.

Тихо, нежно звучат голоса нянюшек, потому особенно зловещим и мрачным кажется грубый голос Бабарихи. Она тоже поет колыбельную вместе с нянюшками. Только слова у ее колыбельной песни совсем другие:

Баю-бай, поскорее умирай.

Милитриса грустит: давно уже послан к царю-батюшке гонец с весточкой о рождении сына, а ответа все нет. Тревожно царице, сердце чует недоброе.

Нянюшки замолкли, — видно, уснул царевич. А на царский двор вбежали скоморохи — развлечь, потешить матушку-царицу. Вон какую плясовую завели веселую. И так же, как колыбельная нянюшек, она очень похожа на русскую народную песню.

Замечательно понимал и чувствовал народную музыку мастер русской музыкальной сказки — Римский-Корсаков!

Пляшут, кувыркаются скоморохи. Озорной народ! Даже тут, во дворце, у них без озорства не обошлось. Старый дед приплелся на царевича поглядеть. Этот дед еще при царе Горохе, дедушке Салтановом, приходил сюда царевичей сказками тешить. Так они, скоморохи-то, и старика не пожалели, затеяли с ним игру, насмешки строят, совсем задразнили. Бабариха с сестрами со смеху покатываются. Одной Милитрисе жаль старика.

А из дворца снова доносится колыбельная. Спит царевич.

Вот колыбельную сменила другая песня — знакомые всем нам с детства «Ладушки». Проснулся царевич — с нянюшками играет. Только недолго играл, надоело. Взял и убежал на двор. А семь нянюшек следом бегут, охают, руками всплескивают. Вот уж верно сказано, что «у семи нянек дитя без глазу».

Поймали, наконец, шустрого царевича, подвели к царице. Не налюбуется народ на маленького богатыря. Не по дням, по часам растет, умный, красивый. Царю-то какая радость.

Прибыл долгожданный гонец. Еле на ногах стоит, плетет спьяну, сам не знает, что. Переглядываются Бабариха с сестрами. Вот оно! Пришло их время.

Думные дьяки по складам, спотыкаясь на каждом слове, начинают читать царское послание. И музыка вместе с ними словно спотыкается, тяжело ворочаются какие-то неуклюжие аккорды в оркестре.

Царь велит своим боярам,
Времени не тратя даром,
И царицу и приплод
Тайно бросить в бездну вод.

Всполошился народ, заплакала, запричитала Милитриса, растерялись слуги и бояре: «Как прочли-то? Уж не вздор ли?»

«Мы и то глаза протерли», — оправдываются дьяки.

Совсем было порешили ждать царя, чтобы подтвердил свой приказ, да Бабариха на них набросилась: «Бунт, крамолу завели! Слово царское — закон!» И настояла на своем проклятая ведьма. Прикатили бочку. Прижала к себе сына Милитриса, плачет, жалуется на судьбу свою несчастную. И в музыке слышится причитание, плач.

Подошла Милитриса к берегу, к волне обратилась, просит волну не погубить ее с царевичем. Заплескались волны, ждут

своей добычи — не понять, слышали они просьбу Милитрисы или нет. Правда, музыка спокойная, добрая, — может быть, и сжалятся волны. Глухо рокочет оркестр, разливается жалобным плачем голос Милитрисы, а Бабариха ворчит про себя: «Жди, послушает тебя сердобольная волна».

Жалко людям молодую царицу и царевича, но ничего не поделаешь:

В бочку с сыном посадили,
Засмолили, покатили
И пустили в Окиян —
Так велел-де царь Салтан.

Заплескались синие волны, захлестнули бочку; и поплыла она по морю. Вслед ей несутся причитания и плач народа да хихиканье сестер. Добились своего, уморили ненавистную сестрицу.

Под мерный плеск волн опустился занавес. В зале зажегся свет. Первое действие кончилось.

В антракте

Пока длится антракт, давайте поговорим о том, что мы видели и слышали.

Слушаем мы с вами оперу. А что это такое?

Ну, прежде всего это театральное представление. На сцене происходят какие-то события; участников этих событий изображают актеры. Декорации, костюмы, свет — все это, как в любом другом театре, например, в знакомом вам всем, конечно, и любимом вами ТЮЗе.

Чем же отличается этот спектакль от спектаклей драматического театра? Тем, что он музыкальный. Главное в нем — музыка. Ей подчинено все. И дело не только в том, что актеры, вместо того чтобы говорить, поют. Все, что происходит на сцене, раскрывается и в музыке.

У нас с вами уже повелось хоть ненадолго заглядывать «в глубь веков», чтобы посмотреть, как же все начиналось. Вот и сегодня мы совершим небольшую экскурсию в эпоху Ренессанса, или, говоря по-русски, в эпоху Возрождения.

Откуда взялось это название? Почему «Возрождение»?

Значит, что-то умирало, если возродилось вновь?

Да, умирало искусство.

Когда-то, в очень далекие времена, в Древней Греции, в Древнем Риме искусство стояло очень высоко. До наших дней сохранились великолепные скульптуры, барельефы, вазы с тончайшими росписями, греческие и римские стихи и трагедии и даже некоторые нотные записи, которые удалось расшифровать, хотя и с большим трудом: нотные знаки (так же как и алфавит) были тогда совсем другими.

Искусство древних было очень прочно связано с жизнью, с реальной действительностью. Даже боги, изображенные древними скульпторами, выглядели просто как очень красивые, сильные и смелые люди, и только некоторые детали одежды или предметы в руках у этих женщин и мужчин (стрелы у Зевса, лира у Аполлона и так далее) говорили о их принадлежности к сонму богов.

Долгие века совершенствовалось, развивалось это искусство. И мы до сих пор восхищаемся высоким мастерством древних.

Но наступило время, когда это прекрасное искусство умерло. Его убила церковь.

Как вы, конечно, знаете из истории, в средние века католическая церковь была поистине всемогущей. Ей было подвластно все: политика, культура, искусство. Лучшие художники, музыканты, архитекторы вынуждены были служить своим искусством церкви[4].

Святые отцы преследовали всякое «светское», не церковное, искусство. Ничто не должно было напоминать о том, как прекрасна жизнь, — ведь церковь доказывала, что истинное блаженство возможно только на небе. Поэтому полнокровное, жизнеутверждающее искусство древних было им особенно ненавистно.

Но жизнь не может уйти из искусства навсегда. Пришло время, и она снова заявила о себе.

Если вы когда-нибудь, проходя по залам Ленинградского Эрмитажа, вспомните о нашем разговоре и захотите наглядно увидеть, как оживало искусство, то поднимитесь по лестнице, которую называют Советской, и поверните не налево, в роскошный Павильонный зал, а направо, в залы итальянской живописи.

В первом зале вы увидите бесконечных мадонн с застывшими, будто вырезанными из дерева лицами. Плотные тяжелые одежды совершенно скрывают фигуру божьей матери; только кисти рук деревянными дощечками выглядывают из-под каменно-неподвижных складок покрывала. Холодный и безжизненный золотой фон еще больше подчеркивает их нереальность,

неестественность. Так писали художники средневековья.

Теперь идите дальше. Даже если вы не будете подолгу задерживаться в каждом зале, а просто пройдете через всю анфиладу комнат и хотя бы бегло взглянете на картины, вы увидите, что на ваших глазах будут совершаться чудеса. Художники словно передают друг другу какой-то неугасимый огонек, который постепенно, от картины к картине согревает и оживляет людей, природу.

Это пока еще тоже главным образом мадонна, Христос и разные святые. Но посмотрите, — они все больше и больше становятся похожими на обычных живых людей. Выразительнее становятся их лица, легче и мягче — одежды. Нежной любовью наполняются глаза мадонн. Теперь уже это просто женщины, матери, то грустные, то счастливые, то озабоченные.

И вот, наконец, вы доходите до картины, перед которой уже не можете не остановиться. Вы замираете перед ней и долго смотрите на нежное, прелестное лицо женщины. Взгляд ее обращен не к вам, а к ребенку, которого она держит на руках. И хотя вы не видите ее глаз, вы угадываете в них бесконечную любовь и тревогу.

Здесь, у «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи, великого Леонардо, — как называли этого художника еще при жизни, вы и поймете по-настоящему, что такое искусство эпохи Возрождения.

В ту эпоху считалось, что художники, поэты, музыканты после долгих лет церковного гнета *возрождают* полнокровное, живое и прекрасное искусство древних греков и римлян, его приемы и законы. Появились страстные поклонники античности, ее неутомимые пропагандисты.

В это-то время, друзья мои, и родилась опера.

В самом конце XVI века во Флоренции жил человек, по имени Якопо Корси, страстный поклонник античного искусства. В доме Корси часто собирались его друзья, влюбленные, как и хозяин дома, в искусство древних греков и римлян. Собрания свои они называли Академией. Здесь велись долгие беседы, страстные и горячие споры; здесь серьезно изучали древнюю философию, древнее искусство. Много говорилось и о музыке, о том, что сложная многоголосная хоровая музыка делается все более заумной и трудной и для исполнителей, и для слушателей. В такой музыке слова теряют свое значение; их трудно расслышать в хитроумном сплетении огромного количества одновременно звучащих мелодий. Корси и его друзья мечтали о такой музыке, которая будет проще, понятнее, и будет связана с другими искусствами, с поэзией, с театром, как это было в античном искусстве.

Но какой именно была античная музыка, они не знали. Правда, существовала одна драгоценность, на которую они возлагали большие надежды, — ноты и слова трех древнегреческих гимнов. Беда только в том, что прочесть, исполнить эти гимны они не могли. Их нужно было сначала расшифровать[5], а как это сделать, никто не знал. Одно было ясно: это произведения, в которых музыка и поэзия равны, музыка только усиливает выразительность слов, а не убивает их.

А теперь скажите мне, знаете ли вы, кто такой Галилей? Уверена, что не знаете. И не смотрите так удивленно, — об этом Галилеи вы никогда не слышали. Вы хорошо знаете его сына, знаменитого астронома Галилео Галилея, а я говорю об отце, о музыканте Винченцо Галилеи. Именно этот Галилеи загорелся идеей сочинить музыку, похожую на нерасшифрованные гимны, музыку для одного голоса с сопровождением лютни, и такую, чтобы она не мешала тексту, а помогала ему. Специально для этого он выбрал очень интересные, выразительные и яркие тексты.

Музыка, сочиненная Галилеи, была хорошо принята в доме Корсо. Тогда поэт Оттавио Ринуччини и певец-композитор Пери решили пойти еще дальше. Они создали целую музыкально-драматическую пьесу на сюжет одного из античных мифов. Пьеса называлась «Дафна».

И Галилеи, и Пери, сочиняя свою музыку, воображали, что возрождают греческую трагедию. На самом же деле они создали совершенно новый вид музыкального искусства.

Музыка Галилеи до нас не дошла. Какой она была, мы не знаем. А музыка «Дафны» сохранилась. Вот почему годом рождения нового жанра — оперы — мы считаем год 1594. В этом году в доме Корсо состоялось первое представление «Дафны».

Звонок. Нам пора возвращаться из своего путешествия. Начинается второй акт.

Действие второе

«Внимание! — снова говорят нам фанфары. — Сказка продолжается».

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.
Словно горькая вдовица,
Плачет, бьется в ней царица;
И растет ребенок там
Не по дням, а по часам.

Снова, как и перед первой картиной, музыка рассказывает о том, что произошло между первым и вторым актами.

Мерно колышутся волны. Их музыкальная тема — все время повторяющееся в басах волнообразное (вверх — вниз) движение (такое повторение называется в музыке «остинатным»). На фоне мерного и словно приглушенного движения неожиданно светло вспыхивают остренькие нотки. Одна... другая... третья. Высокие и чуть вибрирующие, они звучат как-то по-особому прозрачно. Оказывается, звуки тоже могут «мерцать», как звезды.

Плещутся, рокочут волны... в их неумолимое, мерное движение вплетаются одна за другой новые музыкальные темы.

Вот неуклюже, тяжело перекатывается с волны на волну бочка. Ритм темы чуть-чуть не совпадает с ровным движением музыки волн — это и создает ощущение неуклюжести.

Слышите, еще одна тема. Стонущая, жалобная — это Милитриса бьется, плачет, молит волны о помощи.

Зазвучал кларнет. Вслушайтесь внимательно, друзья. Это еще очень небольшой кусочек музыкальной темы, но мы можем различить в нем какое-то новое настроение. Музыка звучит все решительнее и увереннее. «Не по дням, а по часам» растет царевич Гвидон.

Сжалились волны над царицей и царевичем. Может быть, уговорить их помогли звезды? Они так чудесно украшали волны своими мерцающими бликами. Кто знает, может быть, и им стало жалко ни в чем не повинных мать и сына? Все может быть, на то и сказка.

Медленно поднимается занавес.

Морской берег на пустынном острове Буяне. На холме единственный дубок. Около бочки с выбитым дном стоят Милитриса и красивый, статный юноша.

Ах, как славно, мы на воле,
Плакать нечего нам боле.

Высокий тенор звучит светло и радостно. А музыку эту мы как будто уже слышали. Правда, там она была немножко другая, словно другие слова, сказанные тем же голосом. Помните, ее пел кларнет? Поскольку нам было известно, что в бочке никого, кроме Милитрисы и Гвидона, не было, мы, еще слушая вступление, установили, что одна из музыкальных тем — тема Гвидона. И вот теперь мы узнаем знакомые интонации. Музыка помогла нам узнать героя, не заглядывая в программку или клавир. Этот юноша — царевич Гвидон, который стал уже совсем взрослым.

Беседуют мать и сын. Царевич утешает плачущую Милитрису, а музыка все время рассказывает нам о состоянии матери и сына.

Интонации Милитрисы — напевная, грустная жалоба. Музыка Гвидона решительнее, радостнее.

Вот он ломит сук у дуба, натягивает тетиву из шнурка и с тростинкой вместо стрелы отправляется искать какую-нибудь дичь на ужин.

Что такое?! Слышите? Высокий и чистый голос! Но какая в нем боль, какое отчаяние! Тревожно зазвучала музыка. Милитриса и Гвидон следят за тем, что происходит где-то там, вдали, и чего мы не видим.

Бьется лебедь средь зыбей,
Коршун носится над ней...

Стремительный пассаж, почти свист — Гвидон спустил тетиву; стрела устремилась на помощь Лебеди.

Глухим стоном пронеслись над морем зловещие голоса — это злые духи. Гибнет коршун-чародей. Его мерзкая свита завывает в бессильном отчаянии. Мрачное тремоло[6] в басах... И неожиданно мягко, чарующе запела арфа. Плавные, льющиеся арпеджии[7] сопровождают легкие аккорды — то ли клекот лебединый, то ли речь журчащая, ласковая. Трогательно взметнулся голос скрипки — и появилась Лебедь-птица. Кажется, что ее бережно и плавно вынесли льющиеся волны арпеджий арфы.

В чистый голос Лебеди все время вплетаются звуки скрипки.

Они словно соперничают с Лебедью в чистоте и выразительности мелодичных переливов музыкальных фраз.

Так мы знакомимся еще с одной героиней оперы.

Теперь скажите мне, можно ли представить себе Лебедь без музыки? Насколько беднее, суше был бы ее пленительный образ, если бы музыка из него ушла.

... Лебедь поблагодарила своего спасителя и, пожелав бесприютным спокойного сна, исчезла.

Снова зазвучал печальный голос Милитрисы. Теперь она убаюкивает своего взрослого сына. Но все мысли ее о царе Салтане. За что наказал ее возлюбленный супруг?

Спит Гвидон. Заснула в слезах и Милитриса. Наступила ночь. Тихо, затаенно звучит музыка, но очень скоро (ведь в сказках ночь скоро проходит) она меняется. Алеет восток, постепенно светлеет. И музыка становится светлее, приветливее... И вдруг до нас донесся приглушенный возглас трубы, затем колокольный звон. Все звучнее, торжественнее... Первые лучи солнца освещают чудный город, выросший на острове за одну короткую, сказочную ночь.

... вижу я:
Лебедь тешится моя,—

догадывается проснувшийся Гвидон.

Раскрываются ворота. Гремят пушечные выстрелы, ликует колокольный звон. Жители Леденца-города приветствуют Гвидона и подносят ему «княжую шапку». Трубят глашатаи, гудят колокола. Гвидон и Милитриса вступают в город.

Занавес. Антракт.

Антракт

Итак, в 1594 году началась история оперы. Значит, опера существует больше чем три с половиной века. Конечно, за такой срок много раз менялись ее законы, и опера тех, давних лет мало чем напоминает оперу, которую мы слышим сегодня. Однако основное, главное в ней осталось — союз музыки и слова в театральном представлении.

Помните, я даже во время действия не удержалась и шепнула вам, какой прекрасной сделала музыка волшебницу Лебедь?

Трудно сказать, что главнее здесь — музыка или слова. И то, и другое одинаково важно.

А знакомство с Гвидоном? А характеры злых сестер и ведьмы Бабарихи? Даже такая, казалось бы, мелочь, как чтение дьяками грамоты — спотыкаясь, по складам. Ведь музыка делает это бормотание гораздо смешнее!

Кстати, о смехе. Заметили ли вы, что все в этой опере (вернее, почти все) происходит как-то не всерьез. И не в том только дело, что не всерьез, по-сказочному. Вот, например, военный марш и музыкальная тема царя Салтана. Музыка явно подтрунивает над батюшкой царем:

«У царей всегда война», — говорит Бабариха пренебрежительно, как о чем-то само собой разумеющемся, но не серьезном. Вот и мы с вами никак не можем отнестись всерьез к этой «жестокой битве», на которую собираются таким образом.

Озорные скоморохи, пьяный Гонец, малограмотные дьяки — все это очень смешно. От этого даже самые трагические события кажутся не такими уж страшными.

Представьте себе, если бы в каком-нибудь другом спектакле людей посадили в бочку и бросили бы эту бочку в море, — конечно же, зрителям было бы страшно! А здесь — ничего. Никто в зале даже не всплакнул ни разу. Не страшно — и все тут. А почему? Да потому, что музыка такая. Красивая, выразительная — да. Но она как бы все время говорит вам — это происходит не на самом деле, а на сцене.

Теперь я могу сказать вам, что композитор и задумывал свою оперу как русскую народную сказку, которую разыгрывают скоморохи.

Вслушайтесь-ка в музыку — в интонациях всех героев оперы (пока что, кроме, пожалуй, Лебеди) совершенно ясно чувствуется народный говор. Мы слышим все время как бы разные народные песни — колыбельные, плясовые, протяжные...

Даже плач Милитрисы, даже реплики Бабарихи — все это написано композитором в духе народных русских мелодий.

Призывная фанфара в начале каждого действия тоже говорит нам о том, что это какое-то игрище: так зазывали прежде скоморохи на свои представления.

Вместе с тем музыка сохраняет и очень точно передает всю поэтичность и красоту пушкинской сказки. Особенно сильно это чувствуется там, где «действует» одна только музыка, — в оркестровых вступлениях.

Музыка этих симфонических антрактов (как их еще называют) рассказывает нам о том, чего мы не видим на сцене, что как бы происходило до поднятия занавеса.

Помните, перед первым действием музыка изображала военные сборы Салтана, перед вторым — путешествие бочки по морю? На сцене, конечно, трудно было бы показать и то и другое. Гораздо лучше об этом рассказывает музыка... Но...

Слышите? Вот они, фанфары. Прекратим разговоры до следующего антракта и будем слушать.

Действие третье

Снова плещутся морские волны. Их ровный шум прорезает какой-то сигнал — он звучит как прощальный привет, постепенно удаляясь. В клавире нет эпиграфа, и мы не знаем, что происходит. Но, очевидно, мы опять на острове Буяне, раз слышим «морскую» музыку.

Поднимается занавес.

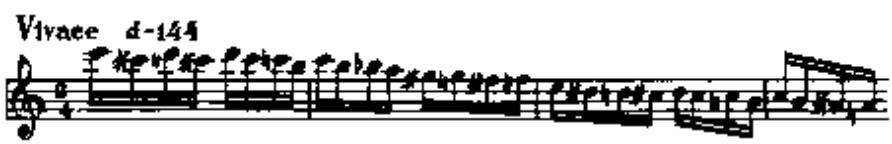
Ах, вот оно что! Видите вдали уплывающий корабль? Вот откуда прощальные сигналы. Здесь, у Гвидона в гостях, только что были корабельщики. Это их корабль уплывает. Они держат путь в Тмутаракань, в царство царя Салтана.

Грустно Гвидону. Хотелось бы ему отца повидать, да как это сделать? Может быть, Лебедь поможет?

Раздаются нежные переливы арфы, появляется Лебедь.

Здравствуй, князь ты мой прекрасный!
Что ты тих, как день ненастный?

Ну конечно, она поможет своему спасителю. И вот царевич Гвидон превращается...



Знакомая музыка, правда? Вот откуда, оказывается, этот

знаменитый «Полет шмеля», который вы, конечно, много раз слышали по радио. Замечательно интересная музыка! И на каких только инструментах ее не играют! Полет шмеля любят исполнять скрипачи, кларнетисты, баянисты; его играют на ксилофоне и даже на губной гармонике. Эта музыка стала теперь самостоятельным концертным номером. Но только здесь, в опере, по-настоящему понимаешь всю ее выразительность. Кажется, что шмель гудит прямо у тебя над ухом. Даже отмахнуться хочется.

Занавес падает, закрывает сцену, а музыка продолжает звучать. Гудит Гвидон-шмель, улетая вслед за кораблем.

Снова звучат фанфары, и начинается вторая картина третьего действия.

Царь Салтан встречает корабельщиков в своем Тмутараканском царстве. Бабариха, Ткачиха и Повариха тут же. Не отходят от царя, в глаза ему заглядывают, развеселить стараются. Невесел царь, скучает по своей исчезнувшей жене.

Подплывает корабль. Сходят на берег корабельщики. А вот и шмель. Слышите, прожужжала и затихла его музыка. Спрятался.

Повариха с Ткачихой усаживают гостей за стол. Напились, наелись корабельщики и принялись рассказывать о своих странствиях.

В море остров был крутой... —

начинает свой рассказ один из них. Неторопливую речь корабельщика сопровождает плеск волн, мерный, медленный рокот оркестра. Корабельщик рассказывает про чудесный город. Сразу же оркестр откликается на его рассказ — прозрачная и вместе с тем торжественная мелодия, сопровождаемая сигналами труб. Мы ее уже слышали. Это музыкальная тема города Леденца.

Салтан удивляется:

Если только жив я буду,
Поплыву дивиться чуду.

Но злодейки не дремлют. Чуют они, что нельзя отпускать царя из Тмутаракани.

— Подумаешь, диковина — город на острове,— уговаривает царя Повариха. — Есть и настоящие чудеса на свете. — И

повариха принимается рассказывать:

Знайте, вот что не безделка:
Дом хрустальный, в доме белка.

Опять знакомая музыка, хоть в опере мы ее еще не слышали. Русская песня «Во саду ли, в огороде». При чем она тут?

Ты, голубка, погоди,—

говорит ей Корабельщик, —

Речь об этом впереди.

Со временем и вы узнаете, для чего композитор использовал эту музыку в опере. Хотя, может быть, некоторые уже догадались?

В оркестре вихрем проносится тема шмеля. «Ай!» — вскрикивает Повариха. А шмеля уже и след простыл — ужалил свою тетку и был таков. Снова спрятался.

Корабельщик продолжает рассказ ужаленной Поварихе про чудо-белку. Оказывается, белка-то живет в том самом городе. Щелкает изумрудные орехи с золотыми ядрами и песни поет.

Вот теперь вспомним сказку Пушкина. Какую песенку поет белка «при честном при всем народе»?

В оперном тексте слов «Во саду ли, в огороде» нет, но нам напомнила о них музыка, которую, конечно же, знают все.

Еще больше дивится Салтан:

Чудный остров навещу,
У Гвидона погощу.

На этот раз вмешивается Ткачиха:

Что тут дивного, ну вот!
Белка камешки грызет...

Интересно, что мелодия ее фразы — это та же песня «Во саду ли, в огороде», только чуточку измененная, словно Ткачиха издевается над рассказом своей сестры, передразнивает ее. Завидует, как всегда. Она, мол, Ткачиха, может рассказать о таком чуде, которого никто не видывал:

Море вздуется бурливо,
И на брег с волны морской
Выйдут витязи толпой!

В музыке слышится тяжкая поступь витязей-богатырей и шум «бурливого» моря.

Эту сестру тоже прерывает Корабельщик. И опять жужжит шмель. Второй тетке досталось. Хорошо еще, что в бровь, не в глаз.

В третий раз ахает пораженный Салтан. Оказывается, такое чудо тоже видели на острове корабельщики.

Хитрая, умная Бабариха догадывается, что все это «Лебеди штуки». Вот только Гвидон! Что это за Гвидон такой?

Ну, а царь уже совсем собрался ехать в гости к неведомому хозяину чудо-города. Скорей нужно его отговорить: «Царь пойдет бродить по свету,— презрительно бросает Бабариха. — Точно дома дела нету». Но уговоры только сердят царя. «Завтра ж еду!» — кричит он.

Плохо дело! И Бабариха решает рассказать о чуде, ведомом только ей одной. Грубый голос Бабарихи становится вкрадчивым, почти певучим:

За морем царевна есть,
Что не можно глаз отвесть...

В оркестре расцветает тема прекрасной царевны. Вольно, широко разливается музыка, как чудесная русская песня.

Шмель, конечно, снова тут как тут. Взметнулся оркестр. Переполох, крики, все стараются поймать шмеля. Но попробуй слови его!

Царь в гневе:

Всех шмелей от этих пор
Не пускать на царский двор!

Так и не досказала Бабариха про красавицу царевну.

Опустился занавес.

Антракт

Вы, конечно, заметили, что я все время подсказываю вам: это тема Гвидона, это тема сестер, Лебеди и так далее.

В опере всегда у каждого героя есть своя *музыкальная* тема. Она проходит то в голосе певца — в его вокальной партии, то звучит в оркестре, сопровождая героя; ее можно услышать и тогда, когда самого героя нет на сцене, а о нем только говорят другие. Тема Салтана, например, появилась, как только о нем заговорили сестры, еще до того, как на сцену вышел сам царь.

В опере Глинки «Иван Сусанин» есть такой момент, когда Сусанин соглашается вести войско короля Сигизмунда[8].

В этой сцене Сусанин ведет себя как скупой, охочий до денег и не очень-то умный мужичонка — другими словами, Сусанин притворяется. Как же ведет себя в этой сцене музыка?

Вот это прямо в очи светит...
Вот это крепче сабли метит,
Когда не я, другой пойдет
И ваши денежки возьмет, —

поет Сусанин, потряхивая мешком с деньгами. В его музыкальных интонациях слышится ритм мазурки. Это русский

крестьянин подлаживается под речь шляхтичей. А в оркестре тихо, но совершенно отчетливо слышна другая тема — гордая, мужественная и решительная — одна из главных музыкальных тем оперы:

Страха не страшусь,
Смерти не боюсь!
Лягу за родную Русь!

Так пели ополченцы в первом акте оперы.

Понимаете, что получается? Шляхтичи слышат только голос Сусанина — льстивый, подлаживающийся под говор врага. А музыка в оркестре словно говорит нам, слушателям: «Не верьте этим чужим словам. Перед нами герой».

Очень много могут сделать музыкальные темы-характеристики.

Так вот, друзья мои, для того, чтобы понимать и любить оперу, вам нужно прежде всего научиться вслушиваться в музыкальные портреты так же, как вглядываются в портреты, созданные великими художниками, учиться запоминать музыку, следить за тем, как она изменяется, как ведет себя в опере.

Не думайте, что это очень легко. Но само ведь ничто не приходит. Поначалу вам, наверное, будет иногда казаться, что музыка в опере не помогает, а мешает смотреть интересный спектакль. В любом деле это случается. Если вы встанете на коньки, не умея кататься, то, конечно, первое время они будут вам мешать,— без коньков-то куда увереннее стоишь на земле. Но стоит вам постараться, приложить все силы, вы привыкаете и потом только удивляетесь тому, как вам могли мешать когда-то коньки, если они доставляют столько радости.

Однако мы немножко увлеклись, а мне хочется успеть за время антракта рассказать вам еще что-то интересное.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1908)

Вот мы с вами все время говорим, что «Царь Салтан» — это сказка, причем сказка *музыкальная*. Значит, и в музыке, и в том, как эта музыка действует в опере, тоже должно быть что-то сказочное. Для того чтобы в этом убедиться, вернемся ненадолго к сцене, которую мы только что слушали, — к рассказам корабельщиков о чудесах. Что же в ней особенно для нас интересного?

Наверно, вы знаете, как выглядят черные лакированные

шкатулки, расписанные художниками в Палехе.

Представьте же себе, что перед вами три таких шкатулки. Форма, размер у всех трех совершенно одинаковые, разные только картинки на крышках. Свои шкатулки палешане расписывают обычно картинками, на которых изображены сцены из разных народных сказок. Краски в этих картинках яркие, так и горят, переливаются.

Каждый раз, когда я слушаю эту сцену, мне представляется, что рассказы корабельщиков похожи на такие шкатулки.

На одной изображена белка в хрустальном дворце, на другой — тридцать три богатыря, на третьей — красавица царевна. Словом, три чуда из «Сказки о царе Салтане».

У каждого чуда есть своя музыкальная тема — яркая картинка, только написанная не красками, а звуками. Картинки разные, но они словно вделаны в совершенно одинаковые музыкальные рамки. Музыка Салтана, Бабарихи, Шмеля все время одна и та же и даже повторяется в том же порядке.

Смотрите, что получается. Порядок такой:

1. Музыкальная тема Салтана: «Чудный остров навещу, у Гвидона погощу».
2. Тема Бабарихи: «Вот не видели мы лиха...»
3. Рассказ Поварихи.
4. Тема Шмеля.
5. Корабельщик рассказывает о первом чуде (белка).

Точно такой же порядок сохраняется и в рассказе о втором чуде, только вместо поварихи выступает на сцене Ткачиха. Третий рассказ начинается точно так же, как два первых, и только потом обрывается, незаконченный.

Как вы думаете, для чего композитору понадобились такие *троекратные повторения*? Я не случайно подчеркнула эти слова. Если вы заглянете в учебник литературы для шестого класса, то прочтете там следующие слова, относящиеся, правда, к былине; но ведь у былины и у сказки есть очень много общего.

«Так как былины жили в устной передаче, исполнитель их считал необходимым сосредоточить внимание слушателей на особенно важных, по его мнению, местах. Для этого в былинах широко применяются *повторения* (обычно троекратные)».

Понятно? Вот мы и нашли еще одно подтверждение нашему определению «музыкальная сказка». И таких подтверждений в опере Римского-Корсакова можно найти множество. Композитор все время помнит, что здесь он — сказочник, и музыкой рассказывает нам сказку.

Действие четвертое и последнее

Видно, в последний раз слышим мы фанфары и плеск волн у берегов острова Буяна.

Тихая музыка ночи. По берегу бродит задумчивый Гвидон. Оркестр раскрывает нам его думы — мы слышим маленький кусочек темы царевны. Вот о ком мечтает Гвидон. И голос его такой мечтательный, и мелодия красивая, поэтичная. Еще не видя царевны, влюбился в нее Гвидон.

Лебедь, Лебедь! Ждать не в мочь!

Ну конечно, как трудность какая, так сейчас к Лебеди — помогай!

Слушайте наслаждайтесь в последний раз музыкой Лебеди, пока беседует она с Гвидоном. Больше мы ее не услышим. И не только потому, что опера идет к концу...

Гвидон рассказывает Лебеди о царевне. И откуда только он узнал все? Бабариха-то ведь не досказала...

Ну, на то и сказка. Может, остальное сам придумал, пока

мечтал. В мелодии проходит тема царевны.

Но что это, слышите? Гвидон уговаривает, упрашивает Лебедь, даже сердиться начал, а та его словно бы и не слушает. Голоса их сейчас звучат вместе. Только интонации Гвидона сердитые, а Лебедь... Что же это сталось с Лебедью? Совсем другая музыка. Человечески-теплые, женственные нотки слышатся в ее мелодии. Будто впервые увидела Гвидона — не мальчик перед ней, не по-детски бьется сердце ее спасителя. Перестали его забавлять игрушки-чудеса. .. И говорит ему Лебедь:

Да! такая есть девица.
Но жена не рукавица:
С белой ручки не стряхнешь
Да за пояс не заткнешь.

Полно, да та ли это Лебедь? Прежде любое желание Гвидона сразу же, шутя, исполняла, а здесь советует не торопиться, подумать. Неужели не хочет, не может помочь? Пусть хоть тогда укажет путь к царевне.

Я готов душою страстной
За царевною прекрасной
И пешком идти отсель,
Хоть за тридевять земель.

А знакомая мелодия Лебеди уже совсем изменилась; с трудом различаем мы в ней прежние интонации.

Нет, зачем искать далеко...
... Ведь царевна эта — я!

Полная темнота, музыка бурная, порывистая... и сразу же яркий, ослепительный свет.

Перед Гвидоном и перед нами стоит царевна: месяц под косой, а лицо такое прекрасное, что не только свет звезды, горящей у нее во лбу, меркнет перед такой красотой, но даже свет

солнца не в силах с ней спорить. Радостью и счастьем звучит музыка. Сливаются голоса Гвидона и Лебеди в широкой русской песне.

Исполнила Лебедь последнее желание Гвидона, и этим избавила себя от злых чар. Не могут наговориться, не могут налюбоваться друг другом влюбленные.

А в городе Леденце удивляются.

— Что так рано солнце красное нынче встало... — доносятся из-за деревьев девичьи голоса.

Царица Милитриса проснулась и идет со своими сенными девушками на море умываться. Увидел Гвидон Милитрису, взял за руку свою суженую, повел просить благословенья у матушки.

Так начался этот последний день в нашей сказке. Как видите, и начался он по-сказочному: даже утро и то наступило раньше обычного.

Опустился занавес. Неужели конец? Нет, до конца еще далеко. И не в последний раз, оказывается, звучали фанфары.

Откроем клавир. Смотрите, к последней картине есть и эпиграф, и оркестровое вступление! Эпиграф на этот раз не точно по Пушкину. Впрочем, почти точно, только три рассказа соединены в один. Три рассказа о трех чудесах.

Вы, наверное, уже догадались, что и во вступлении к картине мы услышим музыку всех трех чудес, тоже соединенную в один музыкальный рассказ. Это самое большое оркестровое вступление в опере. Огромная красочная картина. Все три чуда предстают перед нами в полном блеске. Оркестр подробно рисует каждое из чудес. Знакомые музыкальные темы-образы здесь звучат полнокровно и сочно.

Последняя картина последнего действия

Настоял на своем тмутараканский царь. Гвидон, стоя на вышке леденцового кремля, разглядел в подзорную трубу флот своего отца. Внизу, в толпе придворных, волнуется Милитриса. Дождались светлого дня мать и сын. Теперь нужно скорее бежать приодеться, приготовить встречу Салтану. Звонят колокола, трубят трубы, войска строятся в ряд. Гремят пушечные выстрелы, и флот пристает к берегу.

Ого! Сколько знакомого народа привез с собой Салтан! Здесь и Повариха с Ткачихой, и Бабариха-ведьма с ними. И Гонец увязался, и даже Старый дед. Скоморохов и тех забрал Салтан: вдруг у князя своих не хватит?

А Гвидон хитер. Сам вышел навстречу, а мать в горнице оставил. Его-то Салтан не видел никогда, а жену свою — сразу узнает.

И вопросы, которые задает он отцу, тоже не простые, а с подковыркой, будто Гвидон и не знает ничего:

Овдовел ты иль женат,
Много ль вырастил ребят?
Есть кому принять державу,
Поддержать отцову славу?

Салтан и не чувствует подвоха. Все поведал Гвидону. Как любил он свою жену, как обещала она родить ему сына и как потом, вернувшись, он не нашел молодой жены. Разволновался царь Салтан. Так растравил душу, что горько заплакал на груди Гвидона.

Ну что вы смеетесь, друзья? Человек плачет, а вам смешно? Впрочем, что поделаешь, уж больно музыка смешная.

Князь Гвидон утешает плачущего Салтана, а Бабариха с Поварихой и Ткачихой одергивают:

Что с тобой, и стыд и срам!

Вытер слезы Салтан и пожелал посмотреть на три чуда.

Трубят трубачи, и перед восхищенным, пораженным Салтаном появляются Белка и Богатыри. Не успел ими полюбоваться, а тут — новое чудо: из терема выходит такая красавица, что царь, а за ним и весь народ глаза руками, как от солнца, закрыли.

Но Салтану мало чудес. Раз прекрасная царевна обладает волшебной силой, пусть совершит последнее чудо. Пусть оживит царицу Милитрису.

Глянь на терем, царь Салтан!

Лебедь указывает на крыльцо терема, а там — живая

Милитриса.

Бабариха, подбирая подол, удирает от греха; она-то нигде не пропадет, а Поварихе с Ткачихой и деться некуда. Вот и бултыхнулись они царю в ноги: прости, царь-батюшка.

Без проделки хитрой вашей
Не бывать бы сказке нашей,—

говорит им Царевна-Лебедь.

Видите, еще раз мы убеждаемся, что это игра, скоморошье представление. Ведь это уже будто не Лебедь говорит и не красавица царевна, а исполнительница этой роли.

Простили Повариху с Ткачихой и сели пировать, как всегда в сказках делается. Поднесли чарку и Старому деду, а тот чарку выпил и присказку сказал:

Вот домой вернусь,
Нашим похвалюсь:
На пиру-де был,
Мед-пиво пил.
Славный был мед,
Только в рот нейдет,
Мимо все течет.

И народ всем хором присказку запел:

Ну теперь уж сказка вся.
Дальше сказывать нельзя.

Устали, друзья? Сколько мы слушали сегодня, сколько говорили. А ведь далеко не все рассказала я вам про оперу. Видимо, еще придется нам побывать в оперном театре. Но только не сразу. Два вечера подряд слушать оперу очень утомительно.

Однако не надейтесь, что музыка нашего следующего вечера покажется вам особенно легкой. Пожалуй, наоборот.

Слушать мы ее будем в одном ленинградском доме на

Невском проспекте.

Дом этот знаменитый. Он даже упоминается в одном из произведений Лермонтова.

Вечер четвертый
В ЗАЛЕ ИМЕНИ ГЛИНКИ

Наш сегодняшний вечер мы начнем с того, что вспомним совсем крохотный отрывочек из драмы Лермонтова «Маскарад».

«Арбенин
Ведь нынче праздники и, верно, маскерад
У Энгельгардта...

Князь
Да.

Арбенин
Поедемте?

Князь
Я рад».

Вот и весь отрывок. Зачем он нам понадобился? А затем, что мы с вами сегодня тоже поедем «к Энгельгардту», только не в собственной или наемной карете, как ездили герои лермонтовской драмы, а на обычном ленинградском автобусе, который останавливается прямо против нужного нам здания на углу Невского проспекта и канала Грибоедова. Это и есть знаменитый «Дом Энгельгардта». Когда-то в прежнее время его хозяин сдавал залы и гостиные своего дома под балы и маскарады. Если верить Лермонтову, то на одном из таких маскарадов и началась печальная история, рассказанная им в стихотворной драме.

Но дом Энгельгардта уже и тогда был знаменит не только маскарадами. В нем давали концерты Ференц Лист, Клара Шуман — известная немецкая пианистка, жена композитора Шумана. Здесь же начинал свою концертную деятельность великий русский пианист и композитор Антон Рубинштейн. Много прекрасной музыки слышали стены белого зала Энгельгардта. Но потом она исчезла из этого дома, долго не возвращалась обратно и только 15 мая 1949 года зазвучала снова.

Теперь белый зал дома Энгельгардта называют иначе — Малый зал Ленинградской филармонии, и носит он имя основоположника русской музыки — Михаила Ивановича Глинки.

Как и полагается радушному хозяину, Глинка встречает своих гостей на лестнице. Мы узнаем великого русского композитора в

мраморной фигуре, сидящей на скамье, в нише на площадке лестницы.

В зале дают концерты Давид Ойстрах и Святослав Рихтер, выступает Зара Долуханова. Здесь звучит рояль и скрипка, флейта и гобой, кларнет и арфа.

И только большие музыкальные коллективы — хоры, оркестры — здесь не выступают никогда. Малый зал имени Глинки — это царство камерной музыки. (Теперь вы уже хорошо знаете это слово, не нужно объяснять вам, что оно означает.)

Сегодня мы будем слушать здесь камерную инструментальную музыку.

Первое отделение концерта

До сих пор понимать музыку нам помогали слова. Сегодня с вами будет разговаривать только музыка, вы будете слушать только музыкальные звуки без слов. Видите, я же говорила, чтобы вы не ждали ничего легкого.

Первое отделение концерта предоставлено роялю. Заглянем в программу: Мендельсон, «Песня без слов».

Странно звучит, правда? Что же это за песня, у которой нет слов? Между тем немецкий композитор Мендельсон сочинил 48 таких песен. Да и не только Мендельсон.

Если вы откроете ноты фортепьянного альбома Чайковского — альбом этот называется «Времена года» и состоит он из 12 пьес, — то увидите в нем такие названия: «Песня жаворонка», «Песня косаря», «Баркаролла» (это ведь тоже песня в лодке, что-то

вроде «лодочная»), «Осенняя песня». Вот сколько песен. А ведь альбом, как я уже сказала, фортепьянный, то есть эта музыка написана для рояля. Значит, это все тоже песни без слов. Их не поют, а только играют.

На эстраду вышел пианист.

Сейчас под его пальцами зазвучит рояль, оживут, поплывут в зал заключенные в нем звуки.

... Слышите? Ласковые, убаюкивающие интонации в мелодии, мерно колышется аккомпанемент — сопровождение[9]. Вы слышите только голос рояля. Только музыка говорит с вами, но вы прекрасно понимаете, что она поет вам нежную колыбельную песню.

Замолкли звуки песни без слов. Первое произведение исполнено.

Я знаю: вы сейчас аплодируете, а сами думаете: оказывается, совсем нетрудно понимать музыку. Напрасно нас пугали. Подождите, друзья, давайте слушать дальше.

«Шопен. Баллада № 1».

Может быть, кто-то из вас вспомнил балладу о Робин Гуде, кто-то — баллады Жуковского, Пушкина. Но ведь главное в балладе — это рассказ о каких-то событиях — исторических или просто выдуманных, сказочных. И рассказ этот обычно ведется подробно и обстоятельно, как в былине или в летописи, только, пожалуй, более взволнованно, более романтично, и сюжет более захватывающий. Может быть, некоторые сейчас вспомнили, что слышали еще и баллады-песни, например, «Лесной царь» Шуберта, на текст великого немецкого поэта Гёте. Или «Ночной смотр» Глинки. Помните, как начинается баллада «Лесной царь»?

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой...

С самого начала баллады, с первого ее тревожного вопроса вы чувствуете напряженный ритм скачки, волнение и почти страх. Об этом же рассказывает и музыка Шуберта — порывистая, смятенная мелодия и ритмически четкий аккомпанемент — тревожная скачка.

Но эту музыкальную балладу о страшном лесном царе и его прекрасных дочерях, которые чудятся в бреду больному, умирающему ребенку, рассказывает словами певец.

А сейчас вам предлагают послушать балладу Шопена, но на сцене по-прежнему только пианист за роялем и больше никого

нет. Кто же будет петь? Кто будет рассказывать балладу?

Только рояль.

Существует предположение, что на создание этой баллады Шопена вдохновила поэма польского поэта Адама Мицкевича «Конрад Валленрод», в которой рассказывается о борьбе литовского народа против тевтонов и о литовском герое, по имени которого названа поэма. Но это только предположение, и это все, что я могу вам рассказать помимо музыки. А теперь слушайте.

... Медленно и почти спокойно начинается вступление к балладе. И все же в неторопливом и ровном движении музыки чувствуется особая поэтическая приподнятость, словно кто-то выразительно читает красивые, возвышенные стихи. Такие вступления встречаются часто и в балладах литературных.

... Аккорд, взятый словно на арфе, — ноты, составляющие аккорд, звучат не одновременно, а как бы переливаются одна в другую — и вы чувствуете, что вступление кончилось.

Появляется тихая и немного грустная мелодия. Грустной она кажется нам еще и потому, что в ней слышатся как бы легкие вздохи. Пульсирующий ритм таких же тихих аккордов создает ощущение неясного беспокойства, тревоги... Это как воспоминания о чем-то хорошем, но далеком, позабытом. И волнуют эти неясные воспоминания, и чем-то радуют. И грустно, что это хорошее давно ушло, оставив в памяти только зыбкий, ускользающий след.

Мелодию-воспоминание сменила другая — нежная и грациозная. Пожалуй, она похожа на красивый, лирический вальс... впрочем, нет, это даже не вальс, а скорее мазурка[10], но только мелодия более напевная и одухотворенная, чем просто танец.

... Отзвучала пленительная музыка, и мы снова слышим знакомую тему начала. Только теперь она звучит совсем иначе, словно музыка рассказывает нам о чем-то очень тревожном; и этот рассказ продолжает вторая музыкальная тема. Она тоже изменилась — теперь ее не сразу узнаешь. В мощных героически-звучных аккордах слышится радость победы.

Начинается легкий и прозрачный вальс — но сразу же музыка вновь становится напряженной и драматичной — возвращается первая тема, которая гонит прочь счастье и радость. Стремительный бег пассажей... и в ответ мрачные аккорды в басу. В этом пламенном и бурном вихре промелькнули интонации первой темы, но настоящий шквал музыки обрушивается на нас; в нем уже не слышно ни первой, тревожной, ни победной, светлой, второй музыкальных тем. Баллада окончена.

Конечно, невозможно, прослушав эту музыку, подробно рассказать, о чем она, какие именно события происходят в этой балладе. И все же, слушая ее, вы чувствуете — да, это баллада, романтическая повесть о каких-то событиях и о людях, мужественных и нежных, благородных и бесстрашных. Мы не знаем, кто эти люди, но понимаем их чувства, грустим и радуемся вместе с ними, волнуемся за них. И красота этой музыки трогает нас не меньше, чем самая замечательная поэзия.

Естественно, здесь труднее, чем в «Песне без слов», разобраться в музыкальных темах-образах. Их больше, они сложнее, они изменяются, становятся почти неузнаваемыми. Все это так. Ну и что же? «Мертвые души» тоже ведь труднее читать, чем близкие и понятные вам повести Гайдара.

Но о таких серьезных вещах мы подробнее поговорим в другой музыкальный вечер. А сейчас мы познакомимся еще с двумя произведениями Шопена.

Их названия, очевидно, совсем уже ничего вам не скажут: «Прелюдии». В переводе это значит «введение», «предисловие». В программе концерта указано: «Две прелюдии». Значит, два введения? К чему? Стоит ли исполнять предисловие, если за ним ничего не следует?

Дело в том, что когда-то, очень давно (опять мне приходится произносить эту фразу, но ничего не поделаешь, это действительно было очень давно), прелюдией назывался вступительный наигрыш на лютне перед началом песни. И так как лютнисты обычно сочиняли его тут же, каждый по-разному, то вскоре «прелюдировать» стало означать то же, что «импровизировать», то есть сочинять в процессе исполнения. Для хорошего музыканта это очень приятное занятие, поэтому прелюдировать стали и без песен. Просто для собственного удовольствия.

Правда, в большинстве своем прелюдии еще долгое время, даже после того, как перестали быть только вступлением к песне, обязательно чему-то предшествовали. Слышали вы что-нибудь о «Прелюдиях и фугах» Баха? Спросите у своих товарищей, которые учатся играть на рояле, — им очень хорошо знакомы эти произведения. Так вот, у Баха прелюдия — это небольшая музыкальная пьеса импровизационного характера перед сложной, построенной по строгим законам многоголосия фугой.

Шопен первый стал писать ничему не предшествующие прелюдии, и после него такие самостоятельные прелюдии стали писать и другие композиторы. Эта музыка почти всегда носит характер импровизации, то есть создается впечатление, что композитор сочинил ее сразу: сел и сыграл. Каждая из двух

прелюдий Шопена, которые мы будем слушать, занимает меньше, чем полстранички, — совсем маленькие фортепьянные пьески[11]. Что можно сказать в таком коротеньком произведении?

Вы слышите музыку первой прелюдии и узнаете в ней изящную и грациозную мазурку. Словно какая-то милая девушка мимоходом, во время танца бросила кокетливую и ласковую фразу, потом, чуть изменив, повторила ее кому-то еще, улыбнулась так, что у всех сразу стало удивительно хорошо на душе, и упорхнула дальше. Вот и вся прелюдия. Две коротенькие музыкальные фразы, маленькая изящная картинка.

Прелюдия кончилась, и вы невольно улыбаетесь... Пауза... и началась вторая прелюдия. И сразу исчезла улыбка. У всех сидящих сейчас в зале, у всех без исключения.

... Рояль зазвучал скорбно и мрачно... Мерная поступь тяжелых мощных аккордов — траурный марш. Одна музыкальная фраза... Потом вторая, тише, немного мягче, женственнее... и снова повторяется вторая фраза, только теперь она уже звучит очень тихо и к концу совсем затихает. Кажется, что мимо нас в полном молчании со склоненными горестно головами прошла траурная процессия.

Две прелюдии, и два таких несовместимо разных настроения. Скажите мне, разве тут можно чего-то не понять, чего-то не услышать?

Дальше в программе написано: «Шопен. Полонез».

Все, конечно, знают, что это название польского танца. Ну, а танцевальную музыку так же легко понимать, как песенную, может быть, даже легче. Услышал знакомый размер, ритм, умеешь танцевать этот танец — вот и все, что нужно. Странно только, что танец исполняется на камерном концерте.

Но зазвучал «Полонез» Шопена, и вы уже не удивляетесь тому, что это произведение выбрал для своего концертного репертуара пианист.

Вот что рассказывает об этой музыке другой композитор, Ференц Лист.

«Энергические ритмы полонезов Шопена заставляют трепетать... самых бесчувственных и безучастных. Здесь собраны наиболее благородные, исконные чувства древней Польши... Перед нашим умственным взором в полонезах как бы встают образы древних поляков, какими рисуют их летописи: крепкого сложения, ясного ума... необузданной храбрости в сочетании с рыцарством, не покидавшим сынов Польши ни на поле сражения, ни накануне, ни на следующий день после битвы».

«К самым могучим его созданиям надо отнести Большой полонез... Основной мотив неистов, зловещ, как час,

предшествующий урагану; слышатся как бы возгласы отчаяния, вызов, брошенный всем стихиям... Вслед бросаются, такт за тактом, странные аккорды. У величайших композиторов мы не знаем ничего подобного поразительному эффекту, который производит это место, внезапно прерываемое сельской сценой, мазуркой... от которой как бы веет запахом мяты и майорана!»

Вот что за полонезы у Шопена.

Кроме этого — Большого полонеза — у Шопена есть и другие, и в каждом из них музыка рисует нам самые разные картины. А полонезами эти сочинения называются потому, что они действительно написаны в ритме полонеза. Правда, не всегда этот ритм сохраняется на протяжении всего произведения, но основным, главным он остается все время.

Полонезом Шопена закончилось первое отделение концерта. Кроме полонезов, у Шопена есть и вальсы и мазурки — произведения тоже «танцевальные» по названиям, но о них мы поговорим с вами в фойе.

Антракт

Итак, я обещала вам рассказать о вальсах и мазурках Шопена. Вальсы, пожалуй, больше всего напоминают музыку, написанную для танцев. Но сыграть их не так-то просто. Это большие концертные произведения, требующие от пианиста абсолютного владения роялем, подчас даже подлинной виртуозности. А поэтичная и одухотворенная музыка, рисующая яркие и пленительные образы, делает вальсы Шопена произведениями большого искусства.

Для того, чтобы подробнее рассказать о мазурках Шопена, нам, пожалуй, понадобился бы целый вечер, — так их много и так они разнообразны. Часто о том, что это мазурка, говорит название да какой-то порой почти неуловимый намек на характерный ритм этого наиболее любимого в Польше танца. Есть мазурки быстрые, живые, даже чуть грубоватые; они напоминают нам народные танцы, танцы польской деревни. Есть изящные, грациозные мазурки. Есть медленные, грустные, порой даже трагически-мрачные мазурки-поэмы. В них Шопен изливает свою тоску по родной Польше, свою боль и тревогу за судьбу родной страны.

Невольно вспоминается еще одно произведение Шопена. Оно называется «Этюд». Слово это знакомо всем, кто учится играть на рояле, и, что греха таить, вызывает не слишком приятные

ощущения. С этим словом связывается обычно представление о чем-то таком же скучно-необходимом, как гаммы и арпеджии.

Все же кое-кто из вас, знающих хотя бы немного музыку, догадался, наверное, что я говорю о знаменитом «Революционном» этюде Шопена. Композитор написал его в сентябре 1831 года, когда, находясь вдали от родины, получил известие о поражении польского восстания. Небольшое музыкальное произведение, которое называется просто «Этюд», до сих пор потрясает нас своей героической и гневной силой, своим истинно революционным порывом.

Любовью к Польше пропитан каждый такт музыки Шопена. Разлученный на всю жизнь с родиной, он оставался всегда польским композитором. Вот почему как самую дорогую реликвию хранит сейчас Польша сердце Шопена, которое до последнего своего удара билось для родной страны.

Сердце Шопена привезли из Парижа в Варшаву, в костел Святого Креста, и оно бережно хранилось там долгое время. Когда фашисты оккупировали Польшу, польские патриоты тайно вынесли из костела драгоценный сосуд, хранивший эту реликвию, и спрятали его.

Наступил 1945 год. Польша стала свободной. И снова, в торжественном благоговейном молчании стояли вокруг старинного костела граждане Польши. Сердце их любимого композитора было возвращено обратно в костел и замуровано в одной из его колонн.

Русский композитор и критик Цезарь Кюи писал о Шопене:

«Шопен... болел страданиями своего отечества, болел разлукой со своими родными и друзьями, болел тоской по родине и свое искреннее, глубокое горе высказал в дивных, поэтических звуках. Это тяжелое, скорбное настроение он называл одним польским непереводимым словом «жаль», которое одновременно обозначает и скорбь, и обиду».

Простите, дорогие друзья. Я, кажется, увлеклась и забыла, что наш сегодняшний вечер посвящен не только Шопену. Но такова уж поэтическая и вдохновенная сила его музыки, так огромно обаяние его личности, что, говоря о Шопене, слушая его музыку, очень трудно думать о чем-нибудь другом.

К тому же ведь мы говорим о композиторе, который всю жизнь писал только для фортепьяно, а значит писал только камерную инструментальную музыку (исключение, пожалуй, составляет несколько вокальных сочинений и два концерта для фортепьяно с оркестром).

Вы, конечно, помните, что камерная музыка начала свое существование как музыка «домашняя». Часто она

предназначалась только для танцев или была приятным, тихим фоном для милой беседы. Конечно, содержание такой музыки не могло быть особенно глубоким, просто красивая, изящная музыка — и все.

Позднее такую музыку стали называть салонной. От нее требовалось только одно: соответствовать тонким, изысканным вкусам тех, кто посещает аристократические салоны.

Гений Шопена наполнил глубочайшим содержанием те жанры камерной музыки, которые до него считались чисто салонными. Он сломал изящные, но тесные рамки, наполнил настоящими сильными человеческими чувствами свои полонезы и мазурки, этюды, ноктюрны и вальсы. Правда, и по сей день среди зарубежных пианистов находятся такие, которые исполняют музыку Шопена с салонной изысканностью. Однако для пианистов родины Шопена и для пианистов нашей страны Шопен — это прежде всего певец родной ему Польши.

Ну, а теперь, друзья, мы расстанемся и с Шопеном, и с фортепьянной музыкой и пойдем в зал, где после антракта будем слушать «Квартет».

Не исключено, что многие из вас знают это слово только из басни Крылова. Но, между прочим, для тех, кто по-настоящему любознателен, это даже не очень мало.

Что можно узнать, прочитав басню?

Во-первых, что квартет — это какой-то коллектив из четырех участников. Ведь пятое действующее лицо басни — Соловей — не принимает участия в музыкальных упражнениях собравшихся «на лужке под липками». Об этом же нам говорит и само название: латинское слово «кварта» означает «четыре».

Во-вторых, ясно, что эти четверо — музыканты, вернее, они воображают себя музыкантами. Значит, это музыкальный коллектив.

Фридерик Шопен (1810—1849)

Но и это еще не все. Давайте-ка вспомним, при помощи каких музыкальных инструментов собирались незадачливые музыканты «пленять своим искусством свет»?

Достали нот, баса, альта, две скрипки...

Две скрипки — это совсем понятно. Альт — это та же скрипка, только побольше, и звук у альта несколько другой — более матовый, более тусклый. Остается узнать, что такое бас. Ну, тут вы должны мне поверить, что так Крылов называет виолончель, а вовсе не контрабас, как думают некоторые. Хотя действительно этот громоздкий, большой инструмент, с низким и каким-то медлительным, неповоротливым звуком очень подошел бы неуклюжему Мишке, но контрабас никогда в состав струнного квартета не входит. Басом же Крылов называет виолончель потому, что в квартете — это самый низкий, басовый инструмент.

Добавить остается только то, что такой вид квартета музыканты называют струнным, в отличие от других, которые можно составить, например, из медных или деревянных духовых инструментов.

Кроме того, существуют еще квартеты вокальные, то есть состоящие из четырех певцов, с разными по высоте голосами: два высоких голоса (например, два тенора), один — пониже (баритон) и, наконец, самый низкий — бас. Видите, сколько мы уже узнали, прочитав только начало басни. Не найдем ли мы в ней еще чего-нибудь для нас интересного.

> «Стой, братцы, стой!» кричит Мартышка: «Погодите!
> Как музыке идти? Ведь вы не так сидите».

Очевидно, пронырливая и любопытная Мартышка слышала краем уха, что рассаживаться нужно как-то по-особому. Вот и предложила:

> «Ты с басом, Мишенька, садись против альта,
> Я, прима, сяду против вторы», —

и конечно, все перепутала.

Настоящий струнный квартет обычно располагается так: «прима и втора» (то есть первая и вторая скрипки) помещаются рядом; альт — против первой скрипки, а рядом с ним — виолончель. При таком расположении инструментов и квартет звучит лучше всего, и музыканты хорошо слышат друг друга, а это очень важно для хорошего исполнения музыки.

Вполне вероятно, что при «раздорах и спорах» горе-квартета кем-нибудь был предложен и правильный вариант, но у Крылова об этом ничего не сказано, да это и не важно — все равно бы не помогло. Зато сказано другое, и это уже очень существенно:

«Чтоб музыкантом быть, так надобно уменье
И уши ваших понежней»,
Им отвечает Соловей:
«А вы, друзья, как ни садитесь,
Всё в музыканты не годитесь».

Да, так отчитать невежд мог только настоящий музыкант. И этим музыкантом был... Думаете, Соловей?

В том-то и дело, что не только Соловей. Сам Крылов.

Великий баснописец был очень хорошим музыкантом и, что особенно для нас важно, больше всего любил *играть в квартете*.

Современники вспоминают, что обычно он брал на себя партию альта. И хотя этот инструмент нельзя назвать главным, ведущим в этом составе, все же именно Крылов часто оказывался как бы руководителем квартета. К его чутким и верным замечаниям нельзя было не прислушаться, его тонкому музыкальному вкусу нельзя было не доверять.

Теперь вы, конечно, понимаете, что сведениям о струнном квартете, которые мы получили, прочитав басню, тоже нельзя не верить.

Перед тем как перейти к музыке, мне бы хотелось сказать вам еще одно.

Помните, в нашем первом разговоре о камерной музыке я сказала, что так называется музыка, написанная для небольшого количества исполнителей. До сих пор мы знакомились только с камерными произведениями, которые исполняет один человек (пианист) или два (певец и аккомпаниатор). Теперь настало время познакомить вас с выражением «камерный ансамбль».

Слово «ансамбль» — французское. Буквально оно переводится так: «вместе». Иными словами, оно означает как раз не то, что получалось у участников крыловского квартета. Они-то вряд ли составляли ансамбль.

Ну, поскольку вы знаете, что такое квартет, вы легко догадаетесь, что такое трио, и слово «дуэт» вас тоже, наверное, не испугает (впрочем, с этим словом мы будем еще иметь возможность познакомиться подробнее).

Так вот, квартет, трио, дуэты — все это называется

камерными ансамблями.

Существуют также квинтеты, секстеты (от слова «квинта» — «пять», и «секста» — «шесть») и другие ансамбли с большим количеством участников и различным составом инструментов или голосов.

Второе отделение концерта

За время антракта рояль передвинули в угол сцены, а в центре поставили четыре пюпитра и четыре стула для музыкантов.

Два скрипача сели рядом. Против первой скрипки — альтист, против второй — виолончелист. Пробуют, проверяют в последний раз перед началом свои инструменты.

Итак, перед нами квартет. Это нам уже понятно. Но вот дальше уже начинается непонятное. Произведение, которое они будут исполнять, тоже называется «Квартет». Просто квартет и ничего больше. Значит, название и на этот раз нам не поможет. Даже если я скажу, что будет исполнен Второй квартет композитора Бородина, яснее вам от этого не станет. Снова придется слушать так же, как прелюдии Шопена,— не зная, о чем будет рассказывать музыка. Впрочем, погодите...

Заглянув в программу концерта, мы увидим, что квартет состоит из четырех частей. Первая часть никак не называется. Вместо названия стоит просто указание темпа — аллегро модерато, то есть не особенно быстро. Вторая часть называется «скерцо», третья — «ноктюрн», четвертая — снова без названия. Обычно называют последнюю часть финалом.

«Скерцо» — это значит «шутка», а «ноктюрном» называется произведение, музыка которого создает образы ночи, «ночная музыка». Вот видите, — значит, все-таки хотя бы о двух частях мы с вами что-то знаем. Смотрите, музыканты подняли смычки. Начинается Второй квартет Бородина.

... Мягко запела виолончель. Сколько обаяния, сколько изящества в этой песенной, полной грациозного движения мелодии! Бережно, любовно приняла от виолончели эту мелодию скрипка, и музыка зазвучала светло и прозрачно. Затем снова, но уже низким, бархатным голосом ее пропела виолончель и опять подхватила, понесла по залу звонкая скрипка. Голоса скрипки и виолончели пока еще нигде не сливаются, они словно соревнуются друг с другом, кто красивее разовьет, распоет эту мелодию. И трудно отдать кому-то предпочтение: каждый голос

хорош по-своему. Вторая скрипка и альт аккомпанируют — мягко вплетают свои голоса, словно боятся каким-то неосторожно взятым звуком нарушить очарование пленительной мелодии. Это первая тема, первый музыкальный образ квартета.

Вторую тему начинает скрипка. Музыка более живая, чуть кокетливая, словно украшенная изящными орнаментами.

Эта тема так же песенна, как и первая. Та же мелодичность, то же обаяние. Вся музыка первой части наполнена ласковой радостью, светом. То одну, то другую тему поют голоса скрипок, альта, виолончели. Они звучат по отдельности, сливаются в дуэте, в трио... Но вот последний раз скрипка и виолончель пропели вторую тему — и вступает альт. Он как бы останавливает это грациозное движение музыки. Тема альта — словно сказанная кем-то фраза. Не спетая, а именно сказанная.

Еще раз промелькнули кусочки, отрывочки первой темы... и все кончилось. Удивительно жалко расставаться с этой прелестной музыкой!

Но начинается вторая часть, и мы уже в плену у новых музыкальных образов. Музыка шутливая, однако такая же изящная и нежная, как в первой части.

Шаловливо, словно подтанцовывая, бежит легкая живая мелодия. Ведет первая скрипка, остальные инструменты вплетают в этот легкий бег свои голоса.

Новый образ — чудесный вальс. Гибкая мелодия словно покачивается на волнах аккомпанемента, она движется более медленно, более плавно, чем первая. А первая, кажется, снова начинает свой шаловливый бег. Так и есть. Мы снова слышим первую тему, первую мелодию скерцо.

Скерцо — шутка. И действительно, вся музыка этой части — это милая и добрая шутка, светлая, радостная шалость. Так радуются и шутят только очень юные, очень чистые и хорошие люди. Исполнители опустили смычки, скерцо кончилось.

... Вторая скрипка и альт сыграли два вступительных аккорда аккомпанемента, и не успел еще отзвучать, затихнуть второй аккорд, как запел глубокий, густой, как цвет черного бархата, голос виолончели.

... Медленно плывет над залом мелодия, полная какой-то особой «ночной» красоты. Она так прекрасна, что мы забываем обо всем, что слышали и чем только что наслаждались. Такая музыка покоряет сразу же. В этой мелодии и тихая задумчивость, и в то же время взволнованность, страстность, ночная глубина, волнующий ночной покой.

Замер, как бы растворяясь в воздухе, голос виолончели, и та же мелодия родилась в высоком звенящем голосе скрипки.

Кажется, что ее окутало серебристое сияние луны, осветило призрачным, голубоватым светом...

Снова и снова повторяется мелодия. Меняется только ее сопровождение, то спокойное, то почти тревожное. Перекликаются голоса. Какую-то часть мелодии спела скрипка, а продолжает ее виолончель. Иногда, словно робея, пробует спеть кусочек мелодии альт, и снова разливаются бархатный голос виолончели и серебристый — скрипки. Это как игра света и тени, когда облака, бегущие по ночному небу: то скрывают луну, и тогда все погружается в глубокий мрак, то проплывают мимо, и снова серебристый холодноватый свет мерцает на листьях деревьев, на дорожках ночного сада.

Но вот в последний раз, прощальным приветом, звучат отголоски красавицы мелодии, и замирающий протяжный аккорд завершает одно из великолепнейших созданий Бородина. Ноктюрн Второго квартета.

Финал квартета начинается коротенькой мелодией у скрипок. Спели свою тему скрипки и замолкли, словно прислушиваются к медленной, даже немного ленивой фразе альта и виолончели.

Кажется, что скрипки задали вопрос: можно ли начинать? А виолончель и альт раздумывают, не решаются дать определенный ответ. Скрипки еще раз спрашивают, и снова тот же, чуть ленивый ответ — раздумье.

И вдруг, совершенно неожиданно, виолончель как-то неуклюже, но торопливо начинает одну из тем финала (раньше, оказывается, было только вступление). А тему, которую играли скрипки, чуточку изменяя, будто дразнясь, играет альт.

Вся музыка финала, несмотря на свою стремительность, какая-то нарочито угловатая и очень отличается но настроению от остальных частей квартета. В музыке Бородина всегда много юмора, и здесь, в финале, композитор как бы разрешает себе вволю посмеяться и поозорничать. После темной, задумчивой ночи наступил светлый, веселый и даже чуточку суматошный день. Что ж, так оно и бывает в жизни.

Концерт окончен.

Мы выходим на залитый огнями вечерний Невский. Но почему-то не хочется идти по этой веселой и шумной улице. Нас тянет свернуть за угол и пойти по слабо освещенной набережной канала.

В темной воде мерцают, отражаясь, огни неярких фонарей, вдалеке высится причудливый силуэт собора, похожего на собор Василия Блаженного в Москве. Он тоже отражается в вечерней воде и кажется там каким-то особенно странным и таинственным.

Мы идем и молчим. Говорить ни о чем не хочется. Уверена,

что сейчас в ушах у каждого звучит какая-то особенно запомнившаяся мелодия. Вот кто-то даже пытается напеть тему «Ноктюрна». Пока получается не очень хорошо, но это ничего. Вспоминайте, вспоминайте как можно больше, друзья, это очень полезно. Чем больше музыки вы будете запоминать, слушая, тем легче вам будет слушать ее потом.

Мы уже дошли до Михайловского сада, перешли площадь и здесь расстаемся — кто на трамвай идет, кто на автобус, а кто просто пешком до дома пройдется. Подумает, повспоминает...

Всего доброго, дорогие, до следующей встречи.

Вечер пятый
СНОВА В ОПЕРЕ

Я обещала вам, что мы еще один вечер посвятим опере. Этот вечер, как видите, наступил.

Мы возьмем с собой в театр маленькую книжечку из малой серии «Библиотеки поэта». Вы, наверное, видели такие книжечки, — они свободно помещаются в кармане. Сегодня она нам очень и очень пригодится.

Итак, пока зрители рассаживаются, а оркестранты настраивают свои инструменты, мы с вами приготовимся как следует к тому, что нам придется слушать.

Откроем книжечку.

«Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудных повѣстей о пълку Игореве, Игоря Святъславлича?»

Мудрой стариной веет от этого неторопливого, размеренного повествования, величавого и загадочного, как древние новгородские и суздальские храмы. Почти восемьсот лет назад кто-то неведомый создал это гениальное произведение и назвал его «Словом о полку Игореве».

Прочтем немножко дальше, но уже в переводе поэта Николая Заболоцкого:

Но не десять соколов пускал
Наш Баян, но, вспомнив дни былые,
Вещие персты он подымал
И на струны возлагал живые, —
Вздрагивали струны, трепетали,
Сами князям славу рокотали.
Мы же по иному замышленью
Эту повесть о године бед
Со времен Владимира княженья
Доведем до Игоревых лет
И прославим Игоря, который,
Напрягая разум, полный сил,
Мужество избрал себе опорой,
Ратным духом сердце поострил
И повел полки родного края,
Половецким землям угрожая.

В зале темнеет... Сейчас за пультом появится дирижер — и мы услышим «О походе Игоревом слово» еще по одному «замышленью», по замышлению замечательного русского композитора. Услышим оперу «Князь Игорь» Бородина.

Вы помните, конечно, что «Сказка о царе Салтане» начиналась коротким фанфарным сигналом, после которого сразу же поднимался занавес. «Князь Игорь» начинается с большого оркестрового вступления, с увертюры.

Многие из вас слышали, конечно, это слово. Но в наших музыкальных вечерах оно встретилось нам впервые (в опере «Сказка о царе Салтане» увертюры, как вы помните, не было, только сигналы фанфар, но это довольно редкий случай). Для чего же существует увертюра в опере и что означает само это слово?

Французское «ouvert» — «открыть», «открывать». Значит, увертюра — это музыка, которая открывает спектакль. О чем же рассказывает музыка увертюры?

Одна из самых лучших, самых прекрасных опер на свете — «Пиковая дама» Чайковского. Я не пригласила вас слушать со мной эту оперу только потому, что в вашем ребячьем возрасте трудно понять до конца всю ее глубину и сложность. Думается, даже для тех из вас, кто слышал эту оперу в театре, по радио или видел кинофильм, сделанный по ней, многое осталось непонятным и показалось сложным.

Однако музыка этой оперы так хороша, что, раз услышав, вы ее не забудете. Поэтому сегодня я все же расскажу вам немного о ней, расскажу об увертюре, которая начинает оперу.

Таинственно и мрачно звучит музыка. Ее вы услышите в опере, когда офицер Томский начнет рассказывать балладу о трех зловещих картах, известных старой графине, его бабушке, прозванной Пиковой дамой. И сразу же за этой коротенькой фразой музыка станет тревожной — смятение вызвала легенда о картах в душе Германа.

Новая тема, светлая и прекрасная, она совсем не похожа на ту музыку, которая была до нее. Это тема любви Германа и Лизы... А потом — снова тревога, снова таинственные, настороженные тремоло в басах... и, как бы подчиняясь их мрачному звучанию, никнет, слабеет светлая тема любви.

Теперь, после этой музыки, вас уже не обманут празднично веселые звуки оркестра, которыми начинается первое действие оперы. Ощущение тревоги, ожидание какой-то беды теперь уже не покинет вас даже тогда, когда вы услышите беззаботные, звонкие голоса детей, играющих в Летнем саду.

Музыка увертюры как бы подготовила ваши чувства, создала нужное настроение, познакомила с главными музыкальными темами, которые будут звучать в опере. В этом небольшом музыкальном вступлении заложена основная идея, основная мысль оперы.

Однако есть и такие увертюры, музыка которых в самой опере не встречается. Казалось бы, к чему же тогда начинать ими оперный спектакль?

У Модеста Петровича Мусоргского есть опера, которая называется «Хованщина». Начинается она с такой вот именно увертюры, — вернее, музыкальной картины. Она даже имеет название: «Рассвет на Москва-реке».

С предутреннего рассветного часа начинается и действие оперы. Первые лучи золотят купола соборов и звонниц московского Кремля, кричат петухи, колокольный звон сзывает горожан к заутрене...

О тяжелом для Руси времени рассказывает «Хованщина». Это время правления царевны Софьи, сводной сестры царевичей Ивана и Петра. Тревожно и смутно в Москве. Бунтуют стрельцы; строят козни, чинят наговоры друг на друга спесивые князья и бояре; страшную силу взяли фанатичные раскольники — одна из самых косных религиозных сект.

Почему же композитор начинает оперу с «Рассвета на Москва-реке»?

Вы помните, кто сменил на московском троне правительницу Софью? Помните, кто такой ее брат, царевич Петр? Это будущий Петр Первый, жестокий, но могучий преобразователь царства Российского.

О гибели старой, боярской Руси и повествует «Хованщина». Теперь вы понимаете, о каком «рассвете» говорит нам музыка вступления и зачем она нужна в опере?

Ну, а теперь вернемся к «Князю Игорю».

Скажу вам еще одно. Дело в том, что свою оперу Александр Порфирьевич Бородин не успел закончить. Внезапная смерть остановила работу над «Князем Игорем». Этот грандиозный труд завершили его друзья — Римский-Корсаков и Глазунов.

Глазунов много раз слышал, как Бородин играл на рояле музыку, которая должна была войти в увертюру «Игоря». Но после смерти Бородина выяснилось, что увертюра не была даже набросана. Тогда Глазунов по памяти записал эти слышанные им куски и по ним сочинил увертюру. Получилось почти самостоятельное симфоническое произведение (его часто исполняют отдельно на концертах), в котором, однако, использована музыка, имеющаяся в самой опере.

... Медленные, величавые аккорды. Ровно, неторопливо идут они. Раздумчивые, спокойные. Словно по ступенькам спускаются вниз и где-то совсем в басах затихают.

«Игоревы раздумья» — назвал эту музыкальную тему русский критик Владимир Васильевич Стасов. И действительно, после такого начала вся дальнейшая музыка увертюры — как бы воспоминания князя Игоря о битве с половцами, о позорном плене и о бегстве из этого плена. Иными словами, обо всем том, о чем будет говориться в опере.

...Музыка битвы словно вырастает из грустных раздумий. Там же, глубоко в басах, на фоне низкого рокочущего тремоло рождаются тревожные сигналы... Возбужденная перекличка оркестра, стремительный бег пассажей у скрипок и деревянных духовых, и, наконец, одна за другой проходят две музыкальные темы. Одна звучит как призыв, отчаянная мольба мужественного, волевого человека, другая — воспоминание о чем-то светлом и прекрасном. Мы еще встретимся с ними в опере. Это музыкальный образ князя Игоря.

Снова слышится ритм скачки; снова музыка звучит напряженно. Игорь бежит из плена. Мелькают странные, не привычные нашему русскому уху интонации — это враги, половцы.

Заканчивается увертюра торжественно — князь Игорь возвратился из плена.

Если музыка «Салтана» напоминала нам изящные, яркие рисунки на шкатулках палешан, то музыка увертюры к «Князю Игорю» (как и музыка всей оперы) скорее похожа на росписи древнерусских храмов. Вспоминаются также знаменитые «Три богатыря» художника Васнецова. Все здесь крупнее, добротнее, словно большая картина, написанная сильными, уверенными мазками, сочными красками. Уверенность и сила чувствуются в звуках этой поистине богатырской музыки.

После большой увертюры следует пролог.

В Новеграде трубы громкие трубят.
Во Путивле стяги бранные стоят!

В клавире оперы перед началом музыки пролога стоит обозначение: «Andante maestoso», что значит «медленно и величественно». Когда слушаешь музыку оперы «Князь Игорь», слово «величественный», пожалуй, чаще всего приходит на ум. Здесь вся музыка, особенно та, которая рассказывает о Игоре, о

его жене Ярославне, о славной Игоревой дружине, наполнена этим мудрым величием. Сдержанность и достоинство — даже в те моменты, когда герои страдают, даже плачут.

«Талант Бородина, — писал Владимир Васильевич Стасов, — могуч и поразителен. Главные качества его — великанская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединенные с изумительною страстностью, нежностью и красотой».

Понятно поэтому, что, выбирая сюжет для своей будущей оперы, композитор искал что-то такое, что было бы ему по плечу. Так выбирали когда-то русские богатыри меч-кладенец, достойный их могучей, неуемной силы. А что могло быть для Бородина заманчивее, чем создать музыкой мощные и величавые образы гениального «Слова»!

Поднимается занавес. Площадь в Путивле. Дружина готова в поход; собрался на площади народ, все ждут Игоря-князя.

Слышен колокольный перезвон. Князь Игорь с боярами выходит из собора. С ним его брат Всеволод Святославович и сын, молодой князь Владимир Игоревич.

Мощно, торжественно вступает хор:

Князю Игорю слава у нас на Руси!

И, когда стихла восторженная «Слава», раздался спокойный голос Игоря:

Идем на брань с врагом Руси,
Идем на ханов половецких.

Музыка Игоря — это речитатив[12] на одной ноте, спокойный голос мужественного, уверенного в своих силах человека. И в оркестре звучат такие же спокойные, неторопливые аккорды.

Князья, пора нам выступать, —

обращается Игорь к своим соратникам. И вдруг музыка резко

меняется. На тревожных, затаенных тремоло возникают странные, жутко звучащие аккорды. Меркнет свет...

Словно стон, словно выдохнул из единой груди хор:

Ох, то знаменье божье, князь!

Все темнее, темнее небо, солнце почти совсем погасло. В «Слове» рассказывается:

Но, взглянув на солнце в этот день,
Подивился Игорь на светило:
Средь бела дня ночная тень
Ополченья русские покрыла.

Красноватый отблеск падает на встревоженные лица, и вот уже совсем темно. Звенящий высокий голос Игорева сына, князя Владимира, разрезает эту застывшую тишину:

И словно месяц, на небе солнце
Стоит серпом!

Помните, когда мы слушали «Салтана», мы слышали, как в музыке загорались звезды. Здесь мы снова узнаем в высоких, словно мерцающих аккордах оркестра холодный свет звезд. Только теперь это мерцание совсем не ласково. По-бородински странные, эти аккорды только усиливают непонятность случившегося, и от этого становится еще страшнее, еще тревожнее.

Сцена солнечного затмения, пожалуй, одна из лучших по музыке сцен во всей мировой оперной литературе.

Не ходить бы в поход, князь,
Ох, не ходить... —

горестно восклицает хор. Но раздается голос Игоря, и темнота, будто испугавшись этого могучего, уверенного голоса, отступает.

Идем за правое мы дело,
Идем за родину, за Русь.
Ужели нам без боя воротиться
И путь открыть врагу.

Стало совсем светло; народ понемногу оправляется от пережитого страха. И вдруг:

Пускай себе идут,
А мы, брат, не пойдем.

Голос грубо-насмешливый, издевающийся.

Боязно, убьют, гляди, —

поддакивает другой, дрожащий, трусливый, въедливый.

Это Скула и Ерошка. Два проходимца из бывших скоморохов. Трусливые и подлые людишки. Нам еще не раз придется с ними встретиться. Сейчас они побросали доспехи и крадучись убегают. И музыка словно бежит вслед за ними, неуклюже подпрыгивая.

Промелькнула тема Скулы и Ерошки и скрылась, а на смену ей снова выступает величавая, гордая музыка:

Пусть придут княгини и боярыни,
Прощальное от лад мы примем целованье... —

приказывает Игорь. В оркестре плавными, медленными аккордами проходит тема женщин, жен, прощающихся с мужьями, уходящими в поход. Так и слышишь в музыке их плавную, лебединую поступь.

Тяжело, смутно на душе у Ярославны, жены Игоря. «Нейди в поход», — уговаривает она мужа. Но даже здесь, томимая тяжелыми предчувствиями, Ярославна остается достойной женой Игоря. Вслушайтесь, сколько подлинной красоты и благородства, мягкой нежности и чистоты в музыке.

Простились Игорь и Ярославна, и Игорь обращается к брату своей жены — князю Владимиру Галицкому.

Впервые в музыке Игоря мы слышим мягкую, широкую напевность, почти мольбу. «Оберегай покой сестры своей, — просит он князя Галицкого,— ты ей один защитник остаешься». Огромная любовь к жене, тревога за жену слышатся в этом прекрасном напеве.

Галицкий согласен. Он многим обязан Игорю. Но только не верим мы что-то его словам. Какое-то лукавство и чуть ли не насмешка слышатся нам в его музыке. Она настораживает, почти пугает. Нет, кажется, он совсем не таков, этот веселый, удалый князь, каким он представляется сейчас, когда разговаривает с Игорем.

Уходит Ярославна с другими женщинами. Гремит хор, провожая в поход Игореву дружину.

* * *

Между прологом и первым действием перерыв совсем небольшой, но мне все же хочется успеть кое-что сказать вам.

Часто бывает, что оперы, да и не только оперы, а романы, повести, поэмы, называют по имени главного героя[13].

Опера, которую мы слушаем, называется «Князь Игорь».

Казалось, бы, объяснять здесь нечего: князь Игорь — главное действующее лицо; отсюда и название.

Вспомним, однако, еще одну оперу — «Иван Сусанин» Глинки. Кто в ней главный герой?

Совсем не случайно Глинка начинает свою оперу с хоровой, массовой сцены и только потом знакомит нас с одним из ее участников.

Он ничем не выделяется среди своих односельчан, этот простой мужик, Иван Сусанин, разве что «степеннее» немного, чем другие, как говорит о нем Глинка. И, слушая заключительный хор, знаменитое «Славься», невольно думаешь о том, что, окажись на месте Сусанина любой из этих мужиков, он сделал бы то же самое.

Русский народ, народ, беззаветно любящий свою Родину, — вот главный герой оперы Глинки.

Вернемся теперь к прологу оперы Бородина. Так же, как в «Сусанине», оперу начинает хор. Он поет «Славу» Игорю-князю. Но народ славит не «насильственного владыку», а «лучшего воина»[14].

Не за спесь боярскую, не за высокий сан сохранила до наших дней память народная имена Игоря Святославовича, Александра Невского, Дмитрия Донского.

Идем за правое мы дело,
Идем за родину, за Русь... —

говорит Игорь в прологе оперы.

Вот почему таким величием дышит музыка пролога. «Князь Игорь» Бородина — это прежде всего опера о героическом прошлом нашей Родины.

Действие первое

Как ни странно, но первое действие начинается тоже «Славой». Впрочем, что это за «Слава»? Разухабистая, наглая. Да и может ли она быть иной, если тон всему этому восхвалению задают Скула и Ерошка.

Тревога наша была не напрасной. Почуял наместник Игорев, Владимир Галицкий, свободу, собрал на своем дворе проходимцев да головорезов отчаянных и гуляет с ними, как

душа пожелает. Вот ему-то и «Славу» поют.

Кривляются Скула и Ерошка. Визгливый Ерошкин голос как раз подходит для комедии, которую они ломают в угоду князю Галицкому, изображая, как похитил князь со двора княгини Ярославны девушку и увел насильно к себе в хоромы. Ерошка показывает, как плачет и убивается девушка, а Скула басом подпевает — то-то смешно! Самого князя Галицкого ублажили.

Грешно таить, я скуки не люблю.
А так, как Игорь-князь, и дня бы я не прожил.
Забавой княжеской люблю потешить сердце.
Люблю я весело пожить!

Вот где раскрывается удалой наместник!

Есть у меня фотография — Федор Шаляпин в роли Галицкого. Смотришь на нее, и в памяти возникают безудержно-залихватские интонации шаляпинского баса. Да, это был достойный исполнитель музыки Бородина.

В разнузданном плясе скатываются пассажи оркестра... Несколько насмешливых, спотыкающихся аккордов (словно пьяный человек собрался плясать, да ноги не держат), и вот Владимир Галицкий предстает перед нами в полном блеске:

Только б мне дождаться чести,
На Путивле князем сести...

Что ему теперь таиться! Все честолюбивые мечты выкладывает Галицкий в своей арии. Сравниваешь его музыку с музыкой пролога, и начинает казаться, что ее написал совсем другой композитор, так поразительно непохожи эти два музыкальных мира.

Кончилась ария Галицкого, и хор снова затянул было «Славу». «А княгиня?» — робко раздалось из толпы. Кое-кто из гуляк вспомнил о наказе Игоря.

Но и это нипочем пьяному князю. Он издевается и над «смиренницей сестрой». Пусть себе плачет да тоскует о своем ненаглядном Игоре. Дайте срок, в монастыре будет грехи его, князя Галицкого, замаливать да о душе его княжеской радеть.

И дела нет никому, что где-то бьются с половцами дружины

Игоря. Гуляки про все на свете забыли: веселый князь всех зовет к себе в хоромы пить да бражничать.

Только совсем уж захмелевшие Скула да Ерошка остались во дворе. Бормочут что-то, развлекают сами себя.

Опустился занавес. После небольшого перерыва звучит короткое вступление ко второй картине первого действия.

И снова поражаешься многообразному таланту Бородина.

Нежная, мягкая жалоба разлита в красивой, тихой музыке. Занавес еще неподвижен, но мы уже как бы видим перед собой «Ладу — Ярославну».

Медленно поднимается занавес. Ярославна одна в горнице, наедине со своими грустными думами.

Музыка ее большой арии рассказывает о том, как ждет Ярославна весточки от мужа, как беспокоится, тревожится о нем.

Но думы Ярославны нарушены. В горницу вбежали девушки с жалобой на князя Галицкого. Сравните их взволнованную, беспокойную речь с кривляниями Скулы и Ерошки. И тут и там музыка рассказывает об одном и том же событии, но как по-разному она звучит!

Гневно зазвенел голос Ярославны:

А кто же ваш обидчик?
Кто девицу увез?

Ошибся князь Галицкий. Не тихая, покорная смиренница, а оскорбленная, гордая женщина встречает его на пороге своей горницы. Пришел полюбоваться сестриными слезами да поиздеваться над беззащитной, но пришлось уйти ни с чем. Выгнала брата Ярославна да еще приказала немедленно вернуть похищенную девушку. Попробуй-ка ослушаться приказа, который отдан так властно, с такой благородной силой и негодованием! Вот она, оказывается, какая — нежная, кроткая Ярославна!

Но прогнала Галицкого, и снова оставили ее силы: не женское это дело — вступать в спор с такими, как ее братец. Снова в голосе Ярославны горькая жалоба, усталость:

Ах, если б князь скорее воротился,—
Душою бы я снова отдохнула!..

Нет, не найти покоя Ярославне! Раскрылись вновь двери ее горницы, и через порог важно переступили думные бояре. Встревожилась Ярославна: что значит их неожиданный приход? Однако встретила их с истинно княжеским достоинством.

Мужайся, княгиня:
Недобрые вести... —

отвечают ей бояре,—

И грозные силы
К нам на Путивль
Ведет половецкий хан Гзак!

А следующая весть еще горше для Ярославны:

В неравном бою
С несметным врагом
Костьми полегла вся рать...

Неторопливо ведут свой страшный рассказ бояре, и от этой размеренной, медлительной речи становится еще страшнее; еще отчаяннее звучат на ее фоне горестные восклицания Ярославны.

Но горевать не время. Враг близко. Нужно оборонять Путивль. Не князь же Галицкий защитит город от нашествия половцев.

Издали доносятся набатные удары колокола. Все громче, все тревожнее гудит набат. В оркестре вспыхивают высокие, беспокойные тремоло, по стенам горницы заметались зловещие красные отблески, — враги подожгли Путивль.

Под грозные звуки набата падает занавес.

Антракт

В небольшом перерыве между прологом и первым действием мы говорили уже о том, что такие оперы, как «Князь Игорь» Бородина, «Иван Сусанин» Глинки, рассказывают не только о судьбе одного человека. Идея этих опер шире, грандиознее.

То же можно сказать и об опере Мусоргского «Борис Годунов», о «Псковитянке» Римского-Корсакова и о других русских операх, написанных на сюжеты, в основу которых положены не выдуманные, а подлинные события из русской истории.

Пожалуй, можно утверждать, что ни у одного западного композитора вы не найдете оперы, в которой народ (а следовательно, в опере— хор) играл бы такую важную роль.

Хоровые, массовые сцены занимают очень важное, часто центральное место в русских исторических операх. Хор — это не сторонний наблюдатель, а полноправный участник событий, это живые, чувствующие люди. Такими делает их музыка.

Невольно вспоминаешь посвящение Мусоргского, которое стоит на клавире «Бориса Годунова»:

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

Народу русскому, а не царю Борису посвящает Мусоргский свою оперу.

Почитайте письма наших замечательных композиторов XIX века, в которых они рассказывают своим друзьям о том, как идет работа над той или иной оперой. Вы увидите, как любовно и тщательно создаются образы народа, народные хоры, с каким теплом говорят они о народной русской музыке, о народных песнях. Глинка и Мусоргский, Бородин и Серов, Римский-Корсаков и Чайковский — все они были подлинными знатоками народного творчества.

Теперь вспомним те сцены оперы «Князь Игорь», в которых действует хор (пожалуй, этих сцен подавляющее большинство). Все они очень разные по музыке. Сравните хотя бы две «Славы», о которых мы с вами уже говорили. А жалобы девушек? А неторопливая и важная речь бояр? У каждого хора, у каждой группы людей своя музыка, написанная в соответствии с положением, настроением, чертами характера этих людей.

Но вместе с тем обе картины первого акта — это знакомство с двумя героями оперы: Владимиром Галицким и Ярославной.

Вся музыка первой картины рисует окружение Игорева наместника в Путивле, музыка второй — это мир Ярославны. А характеры героев раскрываются в их ариях.

Вот и снова мы встретились со словом «ария». Пора, наконец,

объяснить вам, что оно означает.

В драматических произведениях — драмах, трагедиях, комедиях — размышление героя наедине с самим собой или обращенная к другому действующему лицу какая-то большая речь называется *монологом*.

В опере такой монолог называют *арией*[15].

Обычно ария — это как бы мысли героя, высказанные вслух.

Бывают и арии-обращения. С такой арией, когда герой обращается к какому-то другому действующему лицу, вы встретитесь и в «Князе Игоре».

Но и в том и в другом случаях музыка арии рисует нам характер героя. Вся она посвящена его мыслям, переживаниям, настроениям.

Сравните арии Галицкого и Ярославны, и если вы даже услышите эту музыку по радио и не будете видеть исполнителей, перед вами встанут два не только разных, но совершенно противоположных человека, два противоположных друг другу характера.

И так ярко, так убедительно показывает этих людей музыка Бородина, что мы можем даже до того, как они встретятся в горнице Ярославны, уже с уверенностью сказать: эти люди никогда не смогут понять друг друга, примириться друг с другом. Как воду не соединить с огнем, так не примирить Галицкого с Ярославной.

Интересно, что, создавая сцену ссоры брата и сестры, Бородин нигде не объединил их в дуэте.

Вот еще одно слово, требующее пояснения, — *дуэт*.

Обратимся снова к драматическому произведению. Там разговор двух героев называется диалогом. В опере существует и такой же, как в пьесе, диалог, где за фразой одного героя следует фраза другого, но есть в опере и совсем другой вид диалога. Если два героя драмы или трагедии начнут вдруг разговаривать одновременно, то это будет выглядеть смешно и никто ничего не поймет. Музыка же делает возможным такое соединение двух голосов, красиво и гармонично сливая две мелодии. Такой диалог и называется в опере дуэтом.

В прологе, в сцене прощания Игоря с Ярославной, мы уже слышали дуэт. Такой вид дуэта музыканты называют дуэтом согласия.

Игорь и Ярославна живут одними думами и чувствами, верят друг другу, любят друг друга, и голоса их сливаются в чудесном дуэте.

Не совсем уместно рядом с этими героями оперы вспоминать Скулу с Ерошкой, но их дуэт — это тоже дуэт согласия. И тоже

понятно почему.

Ярославну и Галицкого Бородин не объединяет в дуэте, но это не значит, что такое соединение невозможно. Очень часто дуэт поют и два совершенно разных по характеру и настроениям героя. Такие дуэты, в противоположность первым, называют дуэтами разногласия.

Для того, чтобы вы поняли, какое важное место занимает в опере дуэт и как много может выразить его музыка, я расскажу вам об одной из сцен оперы Чайковского «Евгений Онегин».

Онегин и Ленский готовятся к дуэли. Секунданты уже отметили расстояние, проверили пистолеты — все готово. Пройдет несколько минут — и пистолеты разрешат этот глупый, нелепый спор.

Последние минуты перед дуэлью...

«Враги...» — тихо, как бы про себя произносит Ленский.

«Враги...» — эхом откликается Онегин.

«Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела», — задумчиво и грустно продолжает Ленский.

«Давно ли друг от друга...» — вступает за ним Онегин, но на несколько слов позже, и мы понимаем, что эти двое сейчас не слышат друг друга. Каждый остался наедине со своими мыслями. Но слова-то одни и те же, а значит, одни и те же мысли. Хочется крикнуть: «Ведь вы же друзья, вы думаете и чувствуете одинаково! Остановитесь, пока не поздно!» Но композитор не случайно заставил Онегина вступить в дуэте позже. Всего на несколько слов, а какой мучительный разлад чувствуете вы в этом прекрасном дуэте.

Но вот, наконец, сливает Чайковский эти два голоса:

Не засмеяться ль нам, пока
Не обагрилася рука?
Не разойтись ли полюбовно?

Музыкальные фразы плавно, медленно, как бы нерешительно идут вниз, голоса звучат вместе, красиво, гармонично... Нет, слишком много нерешительности, сомнений в их звучащих мыслях. Мы слушаем, и не можем забыть той мучительной разлаженности, что была вначале. И тут же, словно в подтверждение нашим горьким мыслям: «Нет! Нет! Нет! Нет!» — падают короткие и страшные слова. Голоса все еще звучат вместе, слитно, но это не согласие друзей, а твердая решимость обоих врагов: ошибка непоправима, примирение невозможно.

Вам грустно, правда? Мне тоже. Даже когда я не слышу, а только вспоминаю этот дуэт, сердце сжимается от жалости. Но долго нам грустить нельзя — мы и так уж отвлеклись, а ведь антракт скоро кончится.

К тому же нужно успеть рассказать вам, как обещала, о речитативе.

Итак, ария и дуэт — это законченные музыкальные номера. Их почти всегда можно исполнить отдельно от оперы, на концерте. Но теперь представьте себе музыкальный спектакль, который состоит из одних только арий и дуэтов. В таком спектакле было бы, наверное, много хорошей, интересной музыки, были бы и декорации, и костюмы, и свет. Не было бы только *действия*. Сюжет оперы не смог бы развиваться, и опера превратилась бы в концерт, несмотря ни на какие костюмы и декорации.

Так вот, чтобы этого не случилось, в опере и существует *речитатив*.

Слово «речитативо» — итальянское. Означает оно — «декламируя». Похоже и на русское слово «речь».

Когда-то речитатив в опере только соединял арии, дуэты, ансамбли и хоры. Композиторы даже не писали для речитативов специальной музыки, и певцы произносили их своеобразным мелодичным говорком, который был примерно один и тот же у всех действующих лиц. Этим говорком-декламацией произносили речитативы и старый доктор Бар-толо в опере Россини «Севильский цирюльник», и его кокетливая воспитанница Розина, и влюбленный в нее граф Альмавива, и веселый плут, цирюльник Фигаро.

Только в ариях раскрывались характеры героев, а речитатив был у всех одинаково бесстрастным.

Но постепенно музыка речитативов становилась разнообразнее, интереснее. В ней появились интонации, которые соответствовали характеру, образу того или иного героя, и, наконец, особенно в операх русских композиторов, речитатив стал так же выразителен, как и все другие музыкальные номера оперы.

Слушая «Князя Игоря», вы уже никогда не спутаете реплики-речитативы Галицкого с речитативными фразами Игоря и Ярославны. Это не бесстрастный говорок, только помогающий развитию действия, это живая, образная речь. У каждого героя особая, свойственная только одному ему интонация.

И снова нам вспоминаются замечательные слова Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово».

А тем временем кончился антракт, и сейчас мы будем

слушать оперу дальше.

Действие второе

Несколько странных, переливающихся аккордов на фоне однообразно (как удары барабана или тамбурина) повторяющихся нот... и занавес поднимается.

Где-то далеко в степи кончается линия шатров половецкого стана. Впереди особенно богатые, украшенные коврами и цветными яркими тканями. Вечереет. Зажженные костры освещают группу девушек в пестрых и роскошных одеждах. Все здесь другое, не наше, не русское. И музыка тоже чужая, непривычная для русского уха, но необыкновенно красивая.

Пленительно и томно звучит голос половчанки. Она поет песню. Высокий голос словно плетет какие-то восточные орнаменты. Не только каждое слово — каждый слог украшен затейливыми переливами, прихотливо вьющимися попевками. Вступили остальные половчанки, и песня стала еще причудливее, еще затейливее вьется ее странный, томительно-нежный напев.

Песня сменяется пляской. Змеями извиваются за плечами девушек черные косы, звенят золотые украшения, стремительно взлетают и опускаются руки, изгибается стан... Но утомились танцовщицы. Живописной группой окружили они девушку, одетую роскошнее других.

Спускается ночь над степью... Как эта степная ночь, прекрасна Кончаковна, дочь бесстрашного хана Кончака. Так же как ночная мгла, обволакивают нас звуки ее чарующего низкого голоса.

Дочь хана хочет остаться одна. Оставьте ее, девушки, ей надоели ваши песни, ваши пляски... Она мечтает...

Где ж ты, милый мой,
Я жду тебя...

Музыка ее арии еще больше, чем песня половчанок, наполнена узорчатыми изысканными переливами. В низком голосе Кончаковны они звучат особенно страстно и томно. Кого же зовет красавица?

Нет, не отзывается любимый. Мечтая, уходит в степь Кончаковна... Ночь наступила. Стан обходит половецкий дозор. Монотонно, однообразно звучит хор, и только в оркестре, в

сопровождении сохраняется восточная изысканность музыки. Прошел дозор — и все стихло. Весь лагерь спит.

Но нет, кому-то не спится. Кто-то бродит ночью по стану. Чей это знакомый голос? Мы уже слышали этот красивый высокий тенор. Только там, в прологе, он звучал встревоженно и словно разрезал темноту, а здесь, мечтательный и нежный, он сливается с ней, растворяется в темной степной ночи.

Это один из пленников, взятых на поруки ханом Кончаком, сын Игоря — Владимир.

Однако не этот плен томит молодого княжича; в другом плену его сердце. Полонили юношу черные косы и жгучие глаза ханской дочери, о ней только его думы и мечты.

Если вы вслушаетесь в музыку, то, конечно, заметите одну очень любопытную вещь: интонации русского княжича чем-то неуловимо напоминают пряные и томные восточные речи Кончаковны, оставаясь при этом чисто русскими. Видно, крепко взяла его в плен восточная красавица. Забыл обо всем, даже о своей родине молодой князь Владимир Игоревич.

Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887)

Услышала его зов Кончаковна, будто на крыльях прилетела к своему ненаглядному Владимиру. Низкий голос Кончаковны сливается с высоким тенором княжича — ни о чем, кроме своей любви, они и думать не хотят; что им за дело до того, что враждуют их народы. Правда, Владимир понимает, что отец никогда не даст согласия на свадьбу «и думать не велит, пока мы с ним в плену».

Вот как! Нет, мой отец добрее, —

говорит Кончаковна:

Меня сейчас он выдаст за тебя.

Хитер старый Кончак; откажется ли он от возможности задержать у себя княжеского сына! Вот почему он так добр.

Еще кто-то не может уснуть в эту ночь. Чьи-то шаги спугнули влюбленных; они разбежались по своим шатрам, затихла их пленительная музыка.

Вот когда, наконец, мы услышали музыку, очень похожую на «Игоревы раздумья» в начале увертюры. Величавые, густые, медленные аккорды...

Ни сна, ни отдыха измученной душе,
Мне ночь не шлет отрады и забвенья...

Невыносимо Игорю в плену, стыд и позор терзают его душу. Но музыка говорит нам, что это страдания мужественного человека. Благородными, сдержанными интонациями начинается его большая ария.

Все вспоминает Игорь... и музыка вспоминает вместе с ним. Она, как услужливая память, подсказывает ему картины битвы, позорного поражения, и чем сдержаннее начало арии, тем большим отчаянием звучит горестный возглас:

О дайте, дайте мне свободу!
Я свой позор сумею искупить!

Эту тему мы тоже слышали в увертюре. Но здесь она поражает нас по-новому. Насколько же могуч талант Бородина, если он сумел, передавая музыкой такие беспредельные страдания человеческой души, не вызвать при этом ни капли

унижающей жалости. Даже в этом взрыве горя и отчаяния музыкальный образ Игоря сохраняет благо родство и силу.

Только один человек поймет и простит его поход — жена, лада, Ярославна. Музыка становится нежной, голос Игоря льется свободно и красиво... Создается удивительное ощущение; кажется, будто сама Ярославна склонилась над измученным мужем, провела своими ласковыми руками по волосам, отвлекла на какое-то время от тяжелых, безрадостных дум. И в то же время это не только образ Ярославны, это и сам Игорь, другая сторона его души. Он ведь не только воин, он человек, который умеет верно и горячо любить.

Но от правды, неумолимой и жестокой, никуда не уйдешь.

Ужели день за днем влачить в плену бесплодно
И знать, что враг терзает Русь?
Стонет Русь в когтях могучих,
И в том винит она меня![16]

Еще раз пронесся над степью горестный возглас, мольба о свободе, и Игорь забылся в тяжелых думах.

На небе занимается заря. И кажется, та же заря вот-вот зажжется и для князя Игоря. Ему предлагают побег. Половчанин Овлур дает Игорю лихих коней, уговаривает бежать. Княжеская гордость не позволяет Игорю принять предложение Овлура:

Мне, князю, бежать из плена потайно?!

Однако сомнение уже посеяно. Быть может, прав Овлур, «и для меня, и для Руси заря настанет? ..»

Кто знает, чем бы закончились эти переговоры, не появись тут сам проснувшийся хан Кончак.

Здоров ли, князь?
Что приуныл ты, гость мой?
Что ты так призадумался?..

Хитро, настороженно смотрят раскосые глаза хана, а все лицо улыбается приветливо. Дикая, звериная ловкость, вкрадчивость в каждом движении этого старого кочевника. Лисьи хвосты гривой падают на спину с ханского шлема, богато украшенные одежды покрывают невысокую, приземистую фигуру властного хана.

Во всем великолепии восточного властелина предстает перед нами лукавый, но по-своему благородный и умный, действительно бесстрашный воин.

Музыка его арии так же великолепна и роскошна. Хитрость и властность сочетаются в ней с варварской дикостью. Она передает то радушные широкие интонации гостеприимного, щедрого хозяина, то вдруг голос Кончака становится угрожающим; в нем слышится жестокость, раскрывается его дикий, необузданный нрав.

В каждом такте этой музыки чувствуется упоение Кончака своей властью, своим могуществом. Все подвластно ему: и лучшие кони, и лучшие рабыни. Все к услугам пленника (ведь и сам пленник — добыча Кончака). Но нет, он не пленник, он друг, брат, дорогой гость хана.

И, чтобы доказать это, Кончак созывает весь стан и велит воинам и рабыням веселить загрустившего князя.

Одна за другой сменяются пляски. Изысканно плавные и томные, как первая песня половчанки, варварски-дикие, которые вызывают не только восхищение, но и страх, и наконец... «Слава». Третья «Слава» в опере. На этот раз славят великого хана Кончака. Музыка скорее напоминает какое-то обрядовое заклинание древнего кочевого Востока. «Пойте славу хану!» — фанатично и исступленно взывает хор в такт дикой варварской пляске.

Пестрые одежды, косы, золотые украшения, сверкающие обнаженные клинки, перья и лисьи хвосты — все сливается в громадный, диковинный, страшный своей варварской красотой яркий букет.

Антракт

Во время этого антракта, друзья, я должна вам сообщить нечто довольно огорчительное.

Дело в том, что театры, к сожалению, не ставят третьего акта оперы, и услышать этот акт трудно, прямо скажем, невозможно. Происходит это, очевидно, потому, что «Князь Игорь» — громадная опера, и уложить ее в один спектакль, который должен длиться три с половиной, ну в самом крайнем случае — четыре часа, видимо, невозможно.

Это очень жаль, так как в третьем акте (не говоря уже о

замечательной музыке, которую мы никогда не слышим) происходят очень важные события.

И, чтобы вам было понятно все дальнейшее, мне придется, хотя бы вкратце, рассказать содержание третьего акта.

Начинается он с того, что на край половецкого стана со всех сторон сходятся половцы. Они ожидают прибытия отряда другого хана, хана Гзака, который поджег Путивль. Здесь же и князь Игорь, и его сын, и другие русские пленники.

Хан Кончак выходит навстречу хану Гзаку. Половцы похваляются своими победами, и Игорь узнает о страшном несчастье, которое обрушилось на его родной Путивль. Вот тут-то и приходит решение: нужно согласиться на предложение Овлура и бежать.

Ликуют и веселятся ханы. Их буйное веселье заражает даже сторожевых. Закружившись в дикой, опьяняющей пляске, они один за другим падают на землю и засыпают.

Овлур осторожно подкрадывается к шатру Игоря.

Однако сборы, приготовления к побегу не укрылись от ревнивых глаз влюбленной Кончаковны. Она уговаривает Владимира или остаться с ней, или взять ее с собой. Владимир колеблется. Ему трудно покинуть свою возлюбленную, но и взять ее с собой он не может. Не так-то легко похитить из половецкого стана ханскую дочь.

Игорь уговаривает сына оставить Кончаковну, не медлить, бежать. И тогда Кончаковна решается на последнее средство. Она сзывает весь стан, поднимает тревогу. Игорю удается бежать до того, как раздался звук гонга, в который ударила Кончаковна. А Владимир остался в стане.

Сбегаются половцы, приходят и ханы.

Недаром я его любил,
На месте Игоря я б так же поступил, —

восхищается Кончак. Бесстрашный хан ценит в других такое же бесстрашие и смелость. Ему давно уже полюбился русский князь. Жаль, что они враги, а не союзники. А что до Владимира, то «соколик» здесь останется, его надежно опутают золотые брачные цепи, крепко привяжет к себе молодая жена, красавица Кончаковна.

Очень трудно, рассказывая содержание этого акта, не говорить о его музыке, но что же говорить о том, чего нельзя услышать. Вот если когда-нибудь мы с вами сможем увидеть этот

акт на сцене, тогда мы и поговорим о его музыке.

А пока давайте слушать последний акт оперы.

Действие последнее

Над широким берегом Дуная,
Над великой Галицкой землей
Плачет, из Путивля долетая,
Голос Ярославны молодой...

Одна на городской стене стоит Ярославна, смотрит вдаль, в ту сторону, где в плену томится ее супруг. Звучит знаменитый «Плач Ярославны».

Еще до недавнего времени можно было услышать в отдаленных русских деревнях такие старинные плачи-причеты. Существовали даже специальные плакальщицы, которых приглашали причитать, или голосить, над гробом или во время свадеб[17].

Не думайте только, что речь идет о плаче обыкновенном. Нет, обрядовые плачи — это своеобразные песни, мелодии которых напоминают причитания. Среди таких плачей встречались очень красивые.

В опере Бородина «Плач» Ярославны так же выразителен, как и ее ария. Да это, собственно, и есть ария, только написанная в форме старинного русского плача.

Замечательно говорит о Ярославне академик Асафьев:

«...Ее поэтический плач-причитание на путивльской стене среди разоренной страны — глубокая боль за судьбы родины и женское горе, родные каждой русской девичьей и материнской душе во все тягостные эпохи русской истории.

Ярославна — из тех русских летописных женщин, что во времена татарских лихолетий бились с врагами и сгорали... вместе со всеми в крепостных башнях и крепостях-храмах. Ее плач — вовсе не обычный бытовой причет. Бородин, видимо, читал и понимал русские летописи и сказания, их образы, стиль, их величаво-сдержанный... язык и стиль».

Горьким вопросом «зачем?» оканчивается плач. Теперь Ярославна сидит задумавшись, а где-то вдали звучит песня, «непревзойденный никем в русской музыке (это тоже слова Асафьева) хор крестьян, в котором слилась вся неутоленная народная печаль».

Прошли мимо крестьяне, замерла вдали их скорбная песня. Еще горше стало Ярославне:

Как уныло все кругом:
Села выжжены, нивы заброшены..

В музыке слышится ритм приближающейся скачки. Всматривается Ярославна:

Кто б это мог быть?
Не половцы ль к нам нагрянули?..

Вгляделась попристальнее... И вдруг ликующе радостно взметнулся, полетел навстречу всадникам ее голос:

... то Игоря знакомые черты!
Это князь! Князь мой воротился!

Снова в напевном, но уже теперь счастливом дуэте сливаются голоса Игоря и Ярославны.

И еще раз, уже последний, встречаем мы наших старых знакомых Скулу и Ерошку.

Хмельные, веселые, шатаются они по Путивлю и распевают во весь голос насмешливую припевку про неудачливого князя Игоря. Им и невдомек, что Игорь-то рядом, у ворот стоит, Ярославной своей любуется. Разошлись, распелись Скула с Брошкой, да так и замерли.

Гляди! Гляди-ко князь!

Перепугались было — казнит ведь. Да решили сесть, умом пораскинуть.

Долго думали. Даже в музыке слышно, как ворочаются их неповоротливые, хмельные мысли. «Бежать?» — спрашивает Ерошка. Он и всегда-то был потрусливее да поглупее Скулы, а тут и подавно страх последний ум отшиб. Скула — тот похитрее будет. «Видишь?» — спрашивает он Ерошку. «Колокольню-то? —

недоумевает тот.— Звонить, что ли? Зачем звонить?» Наконец дошло и до него. Схватились оба за веревки от колоколов, ударили в набат. Поди-ка теперь казни их! Первыми князя-батюшку увидели, весь народ собрали. Радость-то какая! Князь приехал!

Не верит сбежавшийся народ:

Какой там еще князь приехал?
Крамольник-то ваш, Галицкий,
Чтоб ему пусто было!

Соловьем разливается в ответ голос Ерошки:

Да не крамольник Галицкий!
Наш батюшка Северский!
Игорь Святославович! —

орет во все горло Скула.

Снова поднимается звон. Толпа прибывает. Уже вся площадь заполнена народом. Входят бояре:

Кто первый радость нам поведал? Кто?

На это и рассчитывали Скула с Ерошкой:

Мы, батюшка, мы первые... —

зачастили они.

С крамольником Галицким водились вы?—

грозно спрашивают их бояре.

Нет, не мы, батюшка, это другие,
Мы Игоревы, тутошние, тутошние.

Невозможно без смеха слушать эту торопливую захлебывающуюся скороговорку в ответ на медленные и важные реплики бояр.

Но на радостях забыли про старое и даже наградили Скулу с Ерошкой.

Веселится народ, гудят торжественные колокола. Выходит Игорь с Ярославной. Торжественным хором заканчивается опера.

И снова приходят на память слова Асафьева:

«Остается досказать совсем немного: что для оценки великолепного мелодического содержания «Игоря» слов нет. Тут хочется только слушать, слушать и слушать... и находить везде новую свежесть, новые красоты».

От себя же добавлю, что не только «хочется», но и *нужно* слушать, слушать и слушать.

Итак, друзья, мы познакомились с двумя операми, поговорили в антрактах о том, что такое опера; можно, казалось бы, и попрощаться с вами до следующего нашего музыкального вечера. А я вот смотрю на афиши, которые висят у входа в театр, и почему-то не тороплюсь уйти...

Постойте и вы со мной немножко, дорогие ребята, давайте-ка почитаем, что написано на этих афишах.

Видите, завтра в театре «Кармен».. В памяти вспыхивают одна за другой темпераментные испанские мелодии — «Хабанера», «Сегедилья»... Об одной только этой музыке, о бессмертной музыке Бизе можно рассказывать без конца.

А через два дня в театре — «Фауст» Гуно... Нежно и грустно звучит в ушах голос Маргариты — она поет балладу о Фульском короле и думает о прекрасном юноше, который встретился ей на площади... Этот милый напев сменяет злобная песня.

В угожденье богу злата
Край на край встает войной,
И людская кровь рекой
По клинку течет булата... —

гремит, заглушая шум площади, дьявольский смех Мефистофеля.

...А дальше «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Мазепа» — это Чайковский. И снова целый поток великолепной, незабываемой музыки...

Ох, дорогие мои ребята! Как мало, как невероятно мало я рассказала вам об опере! Мы не говорили с вами об операх лирических, не слушали комических опер Моцарта, Россини. А оперы Верди? Ведь это целая эпоха!

И каждая опера — это свой особый музыкальный мир, в каждой свои образы, свой склад и стиль музыки.

Но, к сожалению, еще Козьма Прутков сказал, что «нельзя объять необъятное».

Впрочем, как знать, может быть, пройдет какое-то время, и мы с вами встретимся и уже будем беседовать только об опере. Вы к этому времени, наверное, и сами узнаете многое, и говорить нам будет гораздо интереснее и легче.

Вечер шестой
ЕЩЕ РАЗ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Наступил еще один вечер, и снова мы сидим в театральном зале. Вот он, знакомый расписной занавес, за которым сейчас идут последние приготовления к спектаклю. Вот оркестровая яма — из нее доносятся ставшие уже привычными и приятными звуки настраиваемых инструментов. Сейчас вы, наверное, сможете даже угадать тембры. Слышите — скрипка... А это осторожно пробует проверить голос своего инструмента трубач... Флейтист, гобоист, арфистка — каждый в отдельности проигрывает кусочки то одной, то другой музыкальной темы.

Какой же спектакль мы с вами будем смотреть и слушать?

Потерпите немножко, сейчас узнаете. Дело в том, что до начала спектакля я хочу рассказать вам об одном человеке, почти наверное вам не знакомом.

В 1561 году во Франции скончался епископ города Ажена, итальянец, изгнанный из своей родины, Маттео Банделло.

Ну и что же, скажете вы мне, что нам за дело до какого-то французско-итальянского священника, да еще таких далеких времен.

Я же вас предупреждала — потерпите. Так вот, о Маттео Банделло. Странный это был священник. Церковные службы, духовные книги его интересовали мало. Он изучал историю, философию и древние языки, переводил греческие трагедии и комедии, а что до книг, так он писал их сам, и книги эти были отнюдь не церковными.

В 1554 году, еще при жизни Маттео Банделло, вышли в свет три части большого сборника его новелл. Четвертая часть этого сборника была издана посмертно. Священник, епископ французского города Ажена, был прежде всего писателем, одним из выдающихся новеллистов эпохи Возрождения. И дело нам до него очень большое — не было бы Маттео Банделло, не сидели бы мы сегодня в театре.

Думаю, что большинство из вас никогда не слышали имени Маттео Банделло и не читали его новелл.

Однако я совершенно точно знаю, что содержание одной из них знакомо почти каждому.

Вот как начинается эта новелла:

«... Я хотел поведать вам о печальном событии, об одном ужасном несчастье, происшедшем в нашем городе с двумя благороднейшими влюбленными.

Во времена сеньоров делла Скала, в Вероне, среди горожан, известных своим богатством и знатностью, славились два семейства — Монтекки и Капулетти. Между ними, не знаю уж по какой причине, возникла жестокая и кровавая вражда».

Узнали? Правда, странно немного читать об этом событии в прозе, но я напомню вам сейчас и другое начало этой истории:

Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречают нас событья,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,
И гибель их у гробовых дверей
Кладет конец непримиримой розни.
Их жизнь, и страсть, и смерти торжество,
И поздний мир родни на их могиле
На два часа составят существо
Разыгрываемой пред вами были...

И уже наверное, многие из вас сами вспомнили еще две стихотворные строчки.

Но не было судьбы грустней на свете,
Чем выпала Ромео и Джульетте.

Так кончается трагедия Шекспира. А теперь нужно ли говорить, что сейчас мы услышим музыкальное начало этой же самой истории и будем смотреть спектакль, который называется «Ромео и Джульетта».

Смотрите на сцену, друзья! Занавес поднимается. За ним мы видим еще один, однотонный, и на его фоне — очень большую трехстворчатую раму — триптих. В каждой створке — живая картина.

В центре — фигура старого монаха. У него благородная осанка, умное и спокойное лицо. Это патер Лоренцо, добрый помощник влюбленных и невольный виновник их гибели. По обе стороны от него, в двух боковых рамах, юноша и девушка, Ромео и Джульетта.

Ласково и немного печально поют скрипки. Мы слушаем вступление к спектаклю. Первая же музыкальная тема вступления удивляет нас. Кажется, что мы слышим не начало какой-то музыкальной темы, а конец ее. Пленительная мелодия будто прощается. Но с кем же? Ведь спектакль только что начался.

Подождите, друзья, когда мы встретимся с этой мелодией в спектакле, станет ясно, что именно с нее и нужно, необходимо было начать.

Легко и воздушно зазвучали переливы арф, и появилась вторая тема вступления. Сколько поэтичности, сколько светлого изящества в этой мелодии!.. Луч прожектора освещает белое платье Джульетты, ее склоненную головку, нежные руки... Да, конечно, эта мелодия посвящена Джульетте.

Слушайте, внимательно слушайте музыку, друзья! И пусть вас не смущает, что поначалу она покажется вам не такой мелодичной и понятной, как музыка Моцарта, Чайковского, Глинки... Это произведение написано совсем недавно, каких-нибудь тридцать лет назад, а современную музыку понимать труднее, чем музыку классическую.

Современные музыкальные интонации еще не стали привычными, в них много необычного, нового. Ну что же, между древнерусским языком и языком, на котором разговариваем сейчас мы с вами, громадная разница, но ведь это отнюдь не означает, что один язык хуже, а другой лучше. Так и с языком музыкальным — он тоже меняется со временем, и к этим переменам нужно привыкать.

Музыку, которую мы с вами слушаем, написал замечательный советский композитор Сергей Сергеевич Прокофьев.

Однако мы заговорились, а между тем поднялся второй занавес, исчезла живая картина, и нашим глазам открылась большая площадь итальянского города Вероны.

Предутренний час. Жители Вероны еще не проснулись, и площадь пуста. Впрочем, нет, у фонтана кто-то стоит... Меланхолично и задумчиво звучит скрипка... спокойно, неторопливо вступил кларнет...

На площади становится светлее. Теперь мы можем разглядеть человека, стоящего у фонтана. Это изящный и красивый юноша. Луч света падает на его лицо, и мы узнаем Ромео.

Ему не спится... Он бесцельно бродит по площадям и улицам Вероны, мечтает, глядя в воду бассейнов. Ромео влюблен, и влюблен безответно, поэтому ему и не спится. Но музыка такая спокойная, неторопливая, раздумчивая, что нам как-то не очень верится в его страдания. Ромео медленно проходит в одну из узеньких уличек, выходящих на площадь.

Становится совсем светло. Из домов выходят заспанные, потягивающиеся горожане. Они приветствуют друг друга... но вот что странно — мы не слышим ни одного слова, мы только видим поднятые для приветствия руки.

Ну так вот, друзья мои, слов мы в этом спектакле вообще не услышим. Здесь будет только танец, пантомима и музыка. Мы с вами смотрим балет.

Подробнее о балете мы поговорим в антрактах, а пока давайте смотреть, что будет дальше, и слушать музыку.

Слышите, остренькие, ритмичные нотки. Мелодия словно подтанцовывает, но это, пожалуй, еще не танец, а только подготовка к нему.

В партитуре балета этот музыкальный номер называется так: «Улица просыпается». Чуточку неуклюже, будто с издевочкой, забормотал фагот. Ему ответила скрипка — задорно, поддразнивая.

Легко, насмешливо звучит музыка — полно спать! Просыпайтесь, простые люди Вероны; за работу, труженики!

Хорошенько запомните эту музыку, друзья, нам с вами придется еще с ней встретиться. Видите, на площади среди горожан появился молодой человек в черном костюме. Красная шапочка задорно сидит на рыжеватых кудрях, а лицо насмешливое, озорное и умное. И хотя, судя по платью, человек этот принадлежит к знати, он очень просто и непринужденно держит себя с простыми веронцами.

Слушайте, внимательно слушайте веселую музыку. А Меркуцио — так зовут молодого человека, родственника Ромео — уже танцует вместе с молодыми горожанами и горожанками. Радостно встречают веронцы новый день. Никто ведь не знает, что пройдет какое-то время и на этой самой площади разгорится жестокий кровавый бой. Слуги враждующих домов Монтекки и Капулетти, желая выслужиться перед своими хозяевами, давно уже задирали друг друга. И вот, наконец, произошла самая настоящая драка.

Стремительно, возбужденно взметнулись струнные: остро и сухо, как лязг мечей, вспыхивают аккорды меди — валторн и тубы.

И все же, слушая вихревую, напряженную музыку боя, вы все время чувствуете, что это танец. Смотрите, как ритмично и четко, в строгом соответствии с музыкой перебегают, бросаются друг на друга слуги двух враждующих семейств — артисты балета.

Музыка оборвалась. Все остановились.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891—1953)

Над залом поплыли медленные, странные в своем резком, непривычном звучании аккорды. Звуки словно громоздятся друг на друга в самых причудливых сочетаниях. Становится жутко и холодно от предчувствия какой-то большой беды.

Снова, как тяжкий громкий удар, возникает аккорд и снова тянется, затихает.

А на площади богато одетый человек величественным жестом

останавливает драку. Герцог Вероны. Давно уже надоела ему эта нелепая распря. Больше он не допустит таких драк и боев на улицах. Отныне каждый, замеченный в чем-либо подобном, будет изгнан из города.

Так мы узнаем о приказе герцога.

Опускается занавес, и сразу музыка резко меняется. Вторая картина переносит нас в дом Капулетти. Там готовятся к балу.

Большая, богато обставленная комната. Посредине комнаты в кресле спокойно сидит дородная женщина — кормилица Джульетты, единственной дочери хозяев дома.

Кокетливый, изящный пассажик скрипок — и шаловливая тоненькая девочка выпорхнула из-за кресла, мягко, словно по воздуху, перебежала комнату, легкий прыжок — и девочка Джульетта на коленях у кормилицы.

Светло и беззаботно перекликаются скрипки с флейтой. Вся музыка наполнена прозрачной легкостью. Милые шалости Джульетты совсем не раздражают кормилицу. Она только для вида качает головой и грозит пальцем, — ты ведь уже не маленькая девочка.

И музыка сразу стала лиричнее, мягче и плавнее. Кларнет повел теплую поэтичную мелодию, и мы видим новую Джульетту — пленительную девушку в самом начале своей девичьей весны. Движения ее становятся ласковыми и нежными, но, увы, ненадолго.

Коротенький озорной взлет скрипки — и пленительное видение юности исчезло. Перед нами снова озорная, веселая, даже чуть-чуть угловатая девочка Джульетта.

Так танцует эту роль лучшая балерина нашего времени — Галина Уланова.

Кстати, пока там, за кулисами, съезжаются гости в дом Капулетти, я расскажу вам о том, как начинала балерина работу над ролью, которая признана всем миром лучшей в ее репертуаре.

Помните, в начале вечера я говорила вам о трудностях понимания современной музыки?

Галина Уланова всегда необычайно тонко понимала и чувствовала музыку. Ее можно назвать не только великой балериной, но и настоящим замечательным музыкантом. И все же, когда начались репетиции «Ромео и Джульетты», когда впервые артисты балета услышали музыку Прокофьева, по театру разошлись такие строчки:

Печальнее нет повести на свете,
Чем музыка Прокофьева в балете.

Что греха таить, автором этих строк была, кажется, будущая Джульетта, Галина Уланова. Потом ей самой, наверное, не верилось, что когда-то она считала трудной, немелодичной, а главное — не танцевальной эту прекрасную, в самом лучшем смысле слова, балетную музыку.

Ну, а теперь давайте смотреть, что будет дальше.

На балу собрались самые знатные и богатые люди Вероны. Смотрите-ка, среди них три человека в масках. Один из них сейчас завладел вниманием всех собравшихся. Он легко и стремительно носится по залу, смешит, балагурит. В его движениях, да и в музыке, которая сопровождает этот шутовской танец, чувствуется весьма колкая насмешка. Человек в маске словно издевается над собравшимися.

Мы узнали эту задорную красную шапочку, которая, словно язычок пламени, поднялась над рыжими кудрями, эту тонкую, полную своеобразного изящества черную фигурку... Меркуцио! Родственники Монтекки в доме у своих злейших врагов! Кто же остальные двое? Один — Бенволио; он тоже из дома Монтекки. А другой...

Но танец Меркуцио кончился, и в центре зала появилось несколько пар. Важные, разряженные дамы и не менее напыщенные и разодетые кавалеры с расшитыми золотом подушками в руках. В танце, который они сейчас будут танцевать, им придется опускаться на колени. Нельзя же, чтобы такие благородные сеньоры вставали коленями на далеко не чистый пол. Можно запачкать великолепные дорогие платья!

Когда этот рыцарский важный танец исполняется на концертах симфонического оркестра, он называется «Монтекки и Капулетти».

Вся родовая, сословная спесь, тупая и страшная косность, которая именуется «верностью рыцарским традициям» и заставляет враждовать два рода только потому, что когда-то кто-то из далеких предков одного рода нанес обиду другому, выражена в музыке этого танца необыкновенно ярко.

Мерно чередуются нарочито туповатые аккорды аккомпанемента, а надменная, почти без мелодии музыкальная тема напоминает скорее обряд, чем бальный танец. От этого танца как-то не по себе становится.

Но таковы уж эти важные, благородные сеньоры. Их, пожалуй, ничем не проймешь. Они величественны и каменно-тупы, как памятники на гробницах их предков.

Будто светлый, спокойный луч блеснул среди этого торжества мрака и косности. Это в танце со своим кавалером, графом Парисом, проходит юная Джульетта.

Сейчас она благонравная, воспитанная и послушная дочь своих родителей. Танец ее спокоен, изящен и прост. Никакие бури еще не волнуют ее сердце, и она легко и непринужденно опирается на руку своего будущего жениха. Так же спокойна и музыка ее танца.

Но вот перед нею оказался человек в черном плаще и маске, он третий из маскированных. Танцуя с незнакомцем, Джульетта чувствует, что ее охватывает какое-то непонятное волнение. Она пытается разглядеть его лицо и, наконец, нетерпеливо срывает с него маску. Роковая встреча Ромео и Джульетты произошла, и весь мир перестал для них существовать. Теперь в этом огромном мире только он и она.

Разъехались гости, уснули хозяева дома. Ночь. Ромео и Джульетта встретились на мраморной террасе дома Капулетти.

Вы понимаете, конечно, друзья, что постановщикам балета пришлось отступить от шекспировской «сцены у балкона». У Шекспира Ромео стоит внизу под балконом, на который вышла Джульетта. Но ведь в балете герои должны танцевать. Только танец может выразить их чувства, рассказать о том счастье, которое пришло к юным влюбленным. Танец и музыка.

Вся музыка сцены — большой любовный дуэт. Сменяют друг друга пленительные, полные глубокого чувства мелодии. Музыка сопровождает каждый жест, каждое движение актеров. Это слияние музыки и движения выражает чувства героев так же ярко, как самые вдохновенные и выразительные слова.

Антракт

Мы с вами смотрим балет. Что главное в этом спектакле? На этот вопрос вы, конечно, ответите мне сразу, не задумываясь: танец.

Теперь скажите: какую роль, по-вашему, играет в балете музыка и так ли она важна и нужна, как в опере?

Думаю, что и над этим вам не придется долго ломать голову, — каждый знает, что танцев без музыки не бывает. Тогда давайте поговорим немного о том, что же такое «танцевальная музыка», в чем ее своеобразие.

Трудно сказать, что родилось раньше — песня или танец. Очень может быть, что танец появился даже раньше, чем песня. Ведь жест родился раньше, чем слово. Но, как бы там ни было, в древние времена песня и танец были неразрывно связаны.

Чтобы представить себе такую песню-танец, давайте вспомним сначала всем нам знакомое.

Наверное, каждый из вас в раннем детстве играл в игру, которая называлась «Каравай». Помните, вы становились в круг, брались за руки и шли по кругу, а кто-то один стоял в центре, и ему вы пели:

Как на Сашино рожденье
Испекли мы каравай...

А потом показывали, какой «вышины», какой «низины», какой «толщины» и «ужины» был этот самый невероятный каравай. Затем Саша выбирал кого-то из вас; тот становился в круг, и все начиналось сначала.

Была и более сложная игра — «А мы просо сеяли». Для этого становились уже не в круг, а в две шеренги друг против друга, затем одна шеренга плавно, в ритме песни, шла навстречу другой.

А мы просо сеяли... —

пела первая шеренга и показывала, как они сеяли просо.

Вторая шеренга была настроена воинственно:

А мы просо вытопчем... —

грозились они и показывали, как именно будут топтать просо.

И все, о чем пелось в песне, все вы должны были показывать жестами, движениями.

И никто из вас не знал тогда, что игре, в которую вы играете, много сотен лет; сохранилась она с тех времен, когда такие вот песни-игры рассказывали порой не только о чем-то смешном и веселом, но и о сложных, трудных работах; о том, как косят, пашут, как прядут и ткут.

Эти песни-игры называются хороводами.

Конечно, танцем, как мы его сейчас понимаем, хороводы назвать трудно. И все же это танец. Почему? Да потому, что все движения в нем делаются под музыку, в том ритме и размере, в котором поется песня.

Потом песня и танец стали существовать не только вместе, но и в отдельности.

Если вы внимательно приглядитесь к танцам народов нашего Севера или народов Средней Азии, вы увидите, что и там движения очень часто рассказывают вам о каком-то трудовом процессе. Чукчи и ненцы, танцуя, показывают охоту или рыбную ловлю; узбеки и таджики — как они собирают хлопок или ткут ковры.

В Грузии танцуют старинный мужской танец, который называется «хоруми». Это танец «воинственный». Танцоры то подкрадываются к воображаемому врагу, то выслеживают его, выглядывая из-за невидимых скал, то бросаются в бой — и один из них падает раненый...

Как видите, таким танцам слова и не нужны. Тот, кто знает быт и обычаи того или иного народа, легко поймет, о чем рассказывают движения танца.

Есть и другие народные танцы. Гопак на Украине, молдавеняска в Молдавии, лезгинка на Кавказе. Сейчас их движения уже не рассказывают ни о чем определенном — просто люди веселятся. Однако вполне возможно, что этнографы могут и эти движения разгадать и объяснить, как объясняют происхождение национального орнамента. Нам с вами и в голову не придет, что повторяющийся зигзагообразный рисунок на узбекских или туркменских коврах изображает караван верблюдов, а вот ученые разгадали загадки орнамента. Так что

очень может быть, что и танцевальные движения гопака, молдавеняски, камаринской тоже можно объяснить. Впрочем, это уже особая, большая тема. Нам же с вами важно сейчас то, что все эти танцы разные, а значит, и музыка у них тоже разная. Даже у одного и того же танца существует много музыкальных вариантов.

Что же важно в танцевальной музыке, что в ней самое главное?

Представьте себе, что заиграли какую-то пляску и вам нужно танцевать. К чему вы прежде всего прислушаетесь? К мелодии? Ничего подобного. Гопаков, например, существует несметное множество, и у всех мелодии разные. А танец — один, и танцуют его под все мелодии одинаково.

Ритм, друзья мои, ритмический рисунок музыки — вот что главное. Знаете ли вы, например, что такое там-там? Это музыкальный инструмент. Родом он из Африки и похож на наш барабан. На барабане нельзя сыграть мелодию, можно только отстучать ритм. Все это так. Но вот что пишет туркменский писатель, Берды Кербабаев, побывав в Гвинее:

«Одна из особенностей Конакри, да, пожалуй, и всей Африки — это звуки там-тамов... Своеобразные барабаны различных размеров и форм, они являются неотъемлемой принадлежностью жизни африканца. Как говорят, нет пустыни без песка, нет гвинейца без там-тама. Его голос бывает нежным и грозным, печальным и радостным, медленным и стремительным...

Вечером, когда солнце, скатившись с верхушек пальм в океан, возвещает конец рабочего дня, город становится подлинным царством там-тамов. Они звучат со всех сторон, смеются, упрашивают, приказывают, и кажется, что каждая частичка воздуха превратилась в маленький гулкий барабан. Ритм как будто монотонный, но прислушайся — и тебя ошеломит сверкающая палитра звуков, богатство нюансов... На зов там-тамов шли юноши и девушки, шли малые и старые. Сначала они просто слушали, а потом начиналась огневая африканская пляска — и поди попробуй различи, кто из танцоров юн, а кто «дедушка», как ласково называют здесь пожилых. Ойо, хе, ле, ле, ойо! — всех объединил, все возрасты уравнял там-там...»

Есть у писателя и такие слова о там-таме:

«Нам довелось слышать больше скачущие, бравурные звуки, и мы понимали: это гимн молодой свободе, это радость раскованных рук и раскованного духа».

Вот вам и барабан. Как видите, ритм — это тоже музыка, да еще какая выразительная. Под барабаны и бубны исполняются многие танцы и в нашей стране: грузинский «хоруми», о котором

я вам уже говорила, узбекские, таджикские и другие танцы.

Итак, я сказала, что ритм — это главное в танцевальной музыке. Главное — да, но не единственное. Вы и сами знаете, как хороши зажигательные мелодии молдавеняски или чешской польки. А какое тончайшее, кружевное плетение мелодии мы слышим, когда следим за нашими русскими девичьими хороводами!

Однако мы заговорились, антракт уже кончился. Давайте смотреть второе действие, а разговор продолжим в следующем антракте.

Действие второе

С первыми аккордами оркестра поднимается занавес... Пестрая, нарядная толпа заполнила площадь. Пляшут все, только озорные мальчишки забрались на мраморную балюстраду, расселись там, как воробьи, и что-то высматривают в одной из улиц.

Кончился танец, и на площади появились Ромео и Меркуцио. Медленная, напевная тема. Мы уже слышали ее во время встречи на балу, и теперь понимаем, что Ромео рассказывает другу о своей любви.

Эту тему сменила другая. Как всегда, Меркуцио не может обойтись без насмешек. Об этом нам говорит и его музыка — ее всегда можно узнать по колючей, поддразнивающей интонации. Правда, здесь она звучит гораздо мягче и лиричнее — Меркуцио сочувствует другу и очень боится за него. Не сулит эта любовь ничего доброго. Но такой уж он есть — этот Меркуцио — ни шагу без шутки и озорства.

И нам вспоминается другой, похожий на него герой — Тиль Уленшпигель. Весельчак и пройдоха Тиль, любимец фламандского народа.

Снова праздничная музыка, один танец сменяется другим... Мальчишки что-то заметили, соскочили со своего насеста, бросились в толпу. И мы тоже услышали доносящуюся откуда-то издалека музыку. Все ближе... ближе... На площади появилась праздничная процессия. Сегодня праздник Мадонны. Видите, на носилках возвышается ее статуя, украшенная цветами.

Прошла процессия, замерли вдали звуки торжественной музыки. И снова пустилась в пляс вся площадь.

А это кто? Не узнаете? Тогда слушайте музыку. Тема похожа на колыбельную песню и одновременно в ней чувствуется еле

уловимая насмешка, словно музыка изображает переваливающуюся походку грузной женщины. А теперь зазвучала тема Джульетты-девочки.

Вот музыка и рассказала нам, кто эта женщина, появившаяся на площади, — кормилица и нянька Джульетты. Она передает Ромео записку от своей любимицы. Его будут ждать в келье патера Лоренцо.

Опустился занавес. Мягкие, спокойные аккорды, мы слышали их во вступлении и догадываемся, что сейчас увидим келью патера Лоренцо.

Патер Лоренцо один. Этого человека, с умным и благородным лицом, мы видели в самом начале спектакля. Музыка и рисует его нам таким — спокойным и добрым. Он много пожил на свете, ничто не может его удивить... Спокойно наблюдает он, как волнуется пришедший сюда Ромео, ожидая свою возлюбленную.

Прозвучала лирическая нежная тема, и в дверях появилась Джульетта.

Начался обряд венчания.

Медленно и торжественно движутся влюбленные. Большой, словно летящий шаг — и остановка. Еще шаг — и снова остановка. Величаво и чуточку грустно звучит музыка, щемящее предчувствие закрадывается в душу.

Знаменитую позу, в которой застывают перед аналоем Джульетта—Уланова и Ромео—Сергеев, первые исполнители балета, знает сейчас весь мир. Кажется, будто перед нами скульптура какого-то неизвестного, но гениального скульптора эпохи Возрождения. Невозможно забыть этот неподвижный полет.

Снова звучит благородная, спокойная тема Лоренцо, — венчание кончилось.

...А на площади продолжается веселье. Еще один танец... еще один... Но что это? Какой тревожной стала музыка! Это двоюродный брат Джульетты, неистовый Тибальд, как его называют, встретился с Меркуцио. Ссора неминуема.

Слышите, знакомая тема? Откуда она? Да это же музыка «просыпающейся улицы»! Но звучит она здесь по-другому, с далеко не безобидной насмешкой, которая так свойственна музыкальным темам Меркуцио.

Следите внимательно за музыкой, друзья! Почему именно здесь появилась эта тема? А какая тема у Тибальда?

Вот она. Но она нам тоже знакома. Это музыка рыцарского танца.

Теперь давайте подумаем, почему же Прокофьев именно эти темы дал своим героям для решающей, самой страшной ссоры?

Да потому, что не просто два человека из двух враждующих

родов столкнулись сейчас. Это сама новая жизнь, презирающая сословные предрассудки, бросила вызов закоснелому, жестокому рыцарству.

Образ Меркуцио — это образ нового человека эпохи Возрождения. А Тибальд — ревностный последователь рыцарских обычаев.

Видите, какую по-шекспировски грандиозную мысль передает здесь музыка Прокофьева.

Обо всем, что происходит затем, о всех трагических событиях этого, так празднично начавшегося, дня рассказывает нам музыка.

Вы слышите одну из тем, которые звучали в келье патера Лоренцо. Мягкая, просветленная, она даже кажется в такой момент неуместной. Это Ромео; он полон воспоминаниями о венчании, в его душе радость и мир; он верит, что вражда между семействами теперь утихнет.

Ромео бросается к Меркуцио и Тибальду. В оркестре мелькают коротенькие фразы из лирической темы Джульетты. Кажется, что ее именем хочет остановить Ромео жестокую схватку и не решается назвать этого имени.

Началась музыка боя. Тибальд бьется с Меркуцио. Музыка рисует нам то мрачного, жестокого, «неистового Тибальда», то неуемного насмешника Меркуцио. Он и здесь, во время боя, ухитряется дразнить своего противника. Слышите, опять промелькнула его насмешливая тема. Он и дерется на шпагах, будто играет, и от этого еще сильнее разгорается ярость Тибальда. Ромео пытается их разнять...

И вдруг резкий, очень громкий аккорд... Еще один, страшный, скрежещущий. Меркуцио останавливается. Наступает гнетущее молчание. Задорная красная шапочка дрогнула и поникла.

Тревожно и трепетно зашелестели струнные, пронесся тоскливый, тянущийся звук валторны... Еще... еще... как стон сквозь плотно сжатые губы.

Худенькая черная фигурка выпрямилась, взметнулась вверх рука со шпагой... Отрывисто, словно спотыкаясь, зазвучал голос фагота.

Вот мы и встретились в последний раз с темой «просыпающейся улицы»... Медленно, нерешительно, отделяя мучительно долгими паузами одну нотку от другой, фагот старается спеть когда-то веселую и жизнерадостную мелодию.

Меркуцио борется со смертью; он делает несколько шагов навстречу врагу, снова поднимает шпагу... Как хочется, чтобы тема «улицы» снова зазвучала беззаботно и весело.

Рука Меркуцио бессильно падает, и шпага втыкается в землю.

Тихий стон трубы на мерных и отрывистых аккордах

аккомпанемента. Все тише, тише... Меркуцио умирает.

Неистово и стремительно, как мрачный вихрь, проносится музыка второго боя, боя Ромео с Тибальдом, и резко обрывается. Сплетенные в страшном объятии, застыли оба врага. Это конец. Но кто? Кто из них? Ромео? Тибальд?

Громкий и вместе с тем глухой злобный аккорд. Вздрагивает, словно корчится в бессильной злобе, могучее тело Тибальда. Один за другим сотрясают воздух шестнадцать тяжелых, страшных ударов оркестра, и только с последним, шестнадцатым ударом разжимаются железные объятия и Тибальд падает.

... Высоко подняты носилки над головами сбежавшихся людей. На носилках, около неподвижного Тибальда, в разодранном платье с распущенными волосами сидит сеньора Капулетти. Нет прощения проклятому роду Монтекки!

Тяжелые, мерно повторяющиеся аккорды сопровождают траурное шествие. Это чакона, обрядовый танец похорон.

Антракт

Вы, конечно, слышали такое выражение: «классический балет»? Может быть, слышали, как кто-нибудь, рассказывая о балерине, говорил: «Она танцует только классику» или: «Это характерная балерина».

Давайте сразу же, чтобы потом не было путаницы, разберемся в этих понятиях.

Классический балет — это особый вид танцевального искусства, с очень строгими, сложными законами и традициями. Искусству этому учатся с самых ранних лет и посвящают ему всю жизнь.

Мы не будем говорить сегодня об элементах классического танца, о глиссадах и фуэте, о том, что такое па де труа[18].

Ведь наши с вами беседы — о музыке, и так как времени у нас очень мало — всего один небольшой антракт, то о самих танцах нам говорить много не придется. Скажу только, что элементы классического танца обязательны в каждом балете.

Кроме классического, существует еще и характерный танец. Чаще всего это танец народный: испанское болеро или итальянская тарантелла, татарская апипа или украинский гопак. Бывают и другие характерные танцы. Для них не обязательно надевать специальные балетные туфли с твердыми пробочными носками, — ведь в характерном танце не становятся на пуанты (на пальцы). Техника и выразительность здесь свои, отличные от

техники классической.

Итак, балет состоит из отдельных танцев или, как их называют, из отдельных номеров — классических или характерных. Исполняют их солисты или кордебалет[19].

Не правда ли, это похоже на оперу? Там ведь тоже арии, дуэты, ансамбли и хоры.

Но помните, мы говорили о том, что если бы в опере существовали только отдельные музыкальные номера, то это была бы не опера, а концерт в костюмах. То же самое произошло бы и с балетом, если бы он состоял из одних только танцев[20].

В опере, как мы уже знаем, действию, развитию сюжета помогает речитатив. Ну а в балете?

В балете существует пантомима. Слово это греческое. Буквально оно означает: «всему подражающий».

Есть такой знаменитый французский артист — Марсель Марсо. Его искусство состоит в том, что он без слов и с воображаемыми, невидимыми предметами или даже партнерами разыгрывает целые сцены. Марсо — актер жеста, движения. Это искусство и называется пантомимой.

Артисты балета обязаны владеть искусством пантомимы, так как пантомима — это язык балета. Именно она, как речитатив в опере, связывает отдельные номера в единое целое, помогает развитию действия.

Ну, а какая же музыка у пантомимы? Сейчас мы об этом немного поговорим.

В балете «Ромео и Джульетта» музыка развивается все время, и часто танцы так тесно связаны с пантомимой, что порой трудно отличить одно от другого.

Музыка рисует нам не только образы героев, но и тончайшие изменения их настроений и чувств, рассказывает обо всем, что происходит на сцене.

Но должна вам сказать, что так было далеко не всегда. Больше того, до самого недавнего времени балетная музыка была совсем-совсем другой. Если оперные композиторы и композиторы-симфонисты стремились к тому, чтобы их музыка выражала большие и сильные чувства, рассказывала слушателям о характерах героев, о их мыслях и мечтах, то, сочиняя музыку для балета, композиторы мало задумывались над такими сложными проблемами. Главное было написать (а иногда и просто подобрать из уже имеющейся и не обязательно своей) подходящую для того или иного танца музыку. А что касается пантомимы, то ее музыкальное сопровождение было немногим интереснее и содержательнее, чем музыка речитативов в ранних операх. Подумаешь — пантомима! Главное — танец.

И, как ни грустно об этом говорить, но еще каких-нибудь 70—80 лет назад нашим прославленным уже тогда на весь мир балеринам часто приходилось пленять своим искусством зрителей в балетах с явно второсортной, совсем неинтересной музыкой.

Великие композиторы прошлого мало писали балетную музыку — это была слишком неблагодарная творческая задача. Правда, это не значит, что вся балетная музыка была плохой. Например, музыка Гуно к балетному дивертисменту оперы «Фауст» — к знаменитой «Вальпургиевой ночи» — до сих пор исполняется даже на концертах — так она хороша и выразительна. Но ведь, как говорят, исключение только подтверждает правило, и в целом балетная музыка была настоящей Золушкой среди великолепных произведений музыкального искусства.

Однако, как и в сказке Перро, настал, наконец, праздник для Золушки.

В 1876 году на премьере нового балета из оркестровой ямы Мариинского театра зазвучала настоящая музыка. Запел, расцвел всеми своими богатейшими звуковыми красками симфонический оркестр, полились прекрасные мелодии. Музыка рассказывала; она страдала, грустила и радовалась вместе с героями балета. Она вела действие, делала цельным и по-настоящему драматичным его сюжет. Казалось, исчезни сейчас со сцены все исполнители — музыка и без них нам все расскажет.

Балет этот называется «Лебединое озеро», и автором его был великий русский композитор Петр Ильич Чайковский.

Кто из вас не знает сейчас музыки «танца маленьких лебедей»? Кто не слышал, как по радио или на концерте симфонический оркестр исполняет музыкальные номера из этого балета?

Вскоре после «Лебединого озера» родилась «Спящая красавица», затем «Щелкунчик», и в каждом балете снова и снова звучала прекрасная, настоящая музыка.

Путь серьезной симфонической музыке в балет был открыт. Золушка уже не вернулась в свою закопченную, серую кухню. Отныне, лучше или хуже была музыка того или иного балета (ведь ее, как и всякую другую музыку, создавали композиторы и большого, и не очень большого таланта), она всегда была *содержательной*. А это значит, что не только музыка отдельных номеров, но и музыка пантомим стала не менее важна в балете. Музыка стала полноправным участником действия, а не простым «балетным» аккомпанементом.

Теперь вам понятно, почему я во время действия прошу вас

как можно внимательнее слушать музыку, а не только наслаждаться замечательным искусством нашего советского балета.

Действие третье

Вы узнали, конечно, эти скрежещущие, жесткие аккорды.

Помните, герцог приказал выслать из Вероны каждого, кто осмелится вновь затеять ссору? Меркуцио и Тибальд мертвы. Ромео — жив. Значит ему и расплачиваться за нарушение приказа.

Грустно запела флейта. Комната Джульетты. Последние минуты перед разлукой. Вспоминаются шекспировские строки:

«Уходишь ты? Еще не рассвело,
Нас оглушил не жаворонка голос,
А пенье соловья. Он по ночам
Поет вон там, на дереве граната.
Поверь, мой милый, это соловей!»

Как трудно расставаться влюбленным!

И когда они увидятся вновь?

Незабываемо красива трепетная и печальная мелодия — тема разлуки. Словно на одном дыхании мелодия медленно устремляется вверх и на таком же широком, но более медленном распеве спускается снова вниз. Затем, как мольба, как грустная жалоба — две короткие музыкальные фразы. Они повторяются вновь и вновь, эти прощальные слова любви. Именно эта тема звучала в начале вступления. Понимаете теперь, почему она звучала как прощание?

Вот она снова повторилась, с еще большей силой. Кажется, что не только Джульетта хочет удержать хотя бы ненадолго своего любимого,— сама музыка вместе с ней пытается остановить безжалостное время, просит, умоляет его подождать. Но все же Ромео уходит — утром его могут увидеть, а ведь он изгнан из Вероны.

Кормилица утешает Джульетту. Мы снова слышим ласковые интонации ее темы.

Родители решили выдать Джульетту замуж за графа Париса. Вот он, ее жених. Слов нет: он красив и знатен. Но ведь он не ее Ромео.

Слушайте: опять знакомая музыка. Когда-то на балу она звучала светло и спокойно. Тогда Джульетта танцевала с

Парисом, еще не зная Ромео. А теперь интонации этой музыкальной темы так же безжизненны и автоматичны, как и движения Джульетты. Машинально, словно во сне, повторяет она тот же танец, что и на балу, — холодная, окаменевшая от горя.

Огорченный уходит Парис, в ярости родители Джульетты — они заставят ее завтра же стать женой графа.

Джульетта остается одна. Как напоминание о Ромео плывет прекрасная мелодия разлуки. Еще печальнее, еще мучительнее ее безуспешные попытки подняться, пролететь над залом, разлиться в широкую, свободную песню любви... Нет, невозможно. И мелодия никнет, теряет силы.

Но вот Джульетта, кажется, приняла решение — она накидывает плащ и выбегает из комнаты.

Много было в моей жизни прекрасных, навек запомнившихся впечатлений от музыки, от спектакля, от игры актеров, но одно из самых сильных — пробег Джульетты — Улановой перед занавесом.

Буря горячей и страстной музыки выплеснула на авансцену хрупкую, маленькую Джульетту, вдохнула нечеловеческую силу в ее стремительный бег. Нет, не бег — полет на черных крыльях ее взметнувшегося плаща.

Одно мгновение — и все исчезло. Но оно было, это великое мгновение подлинного, гениального вдохновения артистки. И мне посчастливилось увидеть его.

А сейчас мы снова в келье патера Лоренцо. Сюда, к мудрому спокойному человеку, прибежала Джульетта, ему принесла свое отчаяние, свою большую беду.

Монах дает Джульетте напиток. Она заснет, но сон ее будет похож на смерть... Холодный, бесстрастный голос флейты — ровные нотки словно поднимаются по ступенькам... Одна... вторая... третья... четвертая... И снова то же мерное восхождение, та же мертвенная фраза. И еще, еще, и снова она же. И все страшнее и страшнее от ледяного бесстрастия этих ровных, коротких нотк.

... Джульетта дома. Она согласна выйти за Париса. Только пусть сейчас ее оставят в покое. Ей нужно подготовиться — ведь завтра свадьба.

И опять они, эти холодные, мертвые нотки! Нужно выпить напиток. Как страшно! И все же любовь к Ромео сильнее всех страхов.

Резко, пронзительно взвизгивают флейты; последний раз звучит тема напитка, ее сменяет тема любви. Джульетта падает на свою постель, и тяжелый полог закрывает ее от нас.

Вместе с первыми лучами солнца в окно врываются светлые

звуки утренней серенады — радостной и беззаботной.

В комнату вбегают подруги с цветами. Их танец так же безмятежен и весел, как серенада, устроенная счастливым женихом в честь своей прекрасной невесты.

Отзвучал изящный и грациозный танец. Мать и кормилица отдергивают полог кровати. Неподвижная и холодная лежит Джульетта.

Последняя картина. Последний раз поднимается в этом спектакле занавес. Вспыхивают и гаснут высокие звенящие тремоло, в нежном голосе скрипок расцветает прозрачная и невыразимо печальная мелодия.

Мрачный фамильный склеп рода Капулетти. На гранитном ложе — мертвый Тибальд. Наверху, над склепом, в ночном неясном свете вырисовываются силуэты памятников и крестов. Мы ясно различаем в постепенно нарастающих звуках оркестра тяжелый, давящий ритм погребального шествия.

Факелы похоронной процессии огненными лентами прорезают ночную тьму. От них белое покрывало на гробе Джульетты кажется кроваво-красным.

Похороны кончились. Все уходят. Джульетта лежит на возвышении. Ее освещает неясный, сумеречный свет.

Но и здесь, на кладбище, над склепом, снова звенят шпаги, снова раздается шум боя. Это Ромео и граф Парис. Короткая схватка — и еще одна смерть, еще одна жертва ненужной вражды. Ромео убивает Париса.

В мрачном склепе Ромео поднимает на руки свою возлюбленную, свою жену. Он ведь не знает о напитке; для него Джульетта мертва так же, как для всех. Зачем ему жизнь, если умерла Джульетта? Он бережно кладет свою возлюбленную на усыпанное цветами смертное ложе, в последний раз целует ее холодные губы и выпивает яд.

Тихие, мрачные тремоло в оркестре... и вдруг светло и нежно зазвучал голос скрипки. Джульетта проснулась. Но скрипка не допела своей мелодии — ее оборвал странный, щемящий душу аккорд. Джульетта склоняется над мертвым Ромео.

Вся сила этой трагической громадной любви воплотилась в музыке.

Обняв своего возлюбленного, Джульетта умирает.

Но не было судьбы грустней на свете,
Чем выпала Ромео и Джульетте.

И все же ощущения подавленности у нас нет. Мы вспоминаем жизнерадостные народные танцы и насмешливую острую музыку Меркуцио. Одна за другой всплывают в нашей памяти вдохновенные, светлые темы любви Ромео и Джульетты.

Сколько бы ни было смертей в трагедиях Шекспира, все эти трагедии всегда наполнены любовью к жизни. И главная сила шекспировского гения с необычайной яркостью воплотилась в музыке Прокофьева.

* * *

Это был наш последний вечер в музыкальном театре. Отныне вы будете ходить туда без меня. Надеюсь, что будете, иначе наши беседы окажутся просто ненужными. Желаю вам многих счастливых вечеров на балетных и оперных спектаклях.

Следующий наш вечер начнется... утром. Мы проведем с вами целый день, потому что музыка, которую нам предстоит слушать на вечернем концерте, сложная. К ней нужно подготовиться как следует.

Где же мы встретимся утром?

Неподалеку от знаменитого Медного всадника и Исаакиевского собора есть большой старинный дом. В нем помещается Институт театра, музыки и кинематографии, а кроме того, в этом здании есть музей, о котором не знают (я почти уверена) даже те из вас, кто живет в Ленинграде (впрочем, за исключением тех, кто занимается музыкой).

Официальное название этого музея такое:

«Постоянная выставка музыкальных инструментов».

Вечером мы с вами будем слушать *симфонический* оркестр,

один оркестр, без певцов и солистов, а значит, нам нужно познакомиться с музыкальными инструментами и поговорить о том, что же такое симфонический оркестр.

Это мы и сделаем на выставке.

Рассказы о музыкальных инструментах

Первое, что привлекает наше внимание на выставке — огромные трубы, что идут вдоль всей деревянной лестницы, одна под другой, «по росту». Да, трубы эти особенные, и хотя они не входят в состав симфонического оркестра, думаю, вам будет любопытно услышать их историю, которую мы назовем так:

Крепостной по имени «фа-диез».

Посмотрите еще раз на эти трубы. Вы пока ничего о них не знаете, но вам уже становится как-то не по себе: такие они непонятные, громадные, не похожие ни на один знакомый музыкальный инструмент.

Немного подальше — такие же трубы, только поменьше, потом — еще меньше, совсем маленькие... Что же это такое?

Это оркестр. Один из самых удивительных оркестров, когда-либо существовавших на земле, — роговой.

Русская императрица Елизавета очень любила всякие замысловатые развлечения. Распорядители ее придворных празднеств буквально сбивались с ног, чтобы разыскать людей,

способных выдумывать все новые и новые забавы для капризной государыни. С такой вот «новой забавы» и началась история рогового оркестра.

В то время придворная охота сопровождалась резким звуком охотничьих рогов, в которые трубили охотники. Охотников-слуг, конечно, было очень много; у каждого был свой рог, и каждый трубил в него во всю силу своих легких. «Сыграть» что-нибудь на этом, с позволения сказать, музыкальном инструменте было просто невозможно: рог издавал только один звук, одну ноту. Вот и трубили все вразброд, на разные голоса, кто как может! Дикая была музыка, но ее призывное, гортанное звучание производило поистине ошеломляющее впечатление.

Жил при дворе Елизаветы один иностранный музыкант — Иоганн Антон Мареш. Придумывая музыкальное оформление для праздников императрицы, решил он создать оркестр из охотничьих рогов.

Затея казалась невероятной. Никто и представить себе не мог, что на «лесных» рогах можно сыграть музыку.

Но Мареш всерьез загорелся этой идеей. Он тщательно прослушивал все имеющиеся рога и составлял из них оркестр, в котором каждый мог сыграть только одну определенную ноту.

Конечно, сейчас ни один музыкант не согласился бы играть в таком чудовищном оркестре. Подумайте только, что получается!

Предположим, нужно сыграть простенькую мелодию из пяти разных нот. Каждый оркестрант играет только одну из них, «свою», ту, которая звучит на его роге. Пять нот — пять рогов.

А ведь Марешу нужно было, чтобы оркестр играл не легкие одноголосные мелодии, а сложные музыкальные произведения, с аккордами, разнообразными ритмами и мелодиями.

Представляете себе теперь, какой титанический, кропотливый, а главное, бессмысленный труд — игра в роговом оркестре?

Дунешь раз — и жди, мучительно, напряженно считай, когда тебе нужно снова вступить, чтобы сыграть не музыку, которая что-то выражает, о чем-то рассказывает, а только одну бессмысленную ноту. Просчитаешься, опоздаешь вступить — и музыка испорчена.

Как же случилось, что роговой оркестр все-таки родился и на долгое время стал любимым музыкальным развлечением? Какие люди согласились играть в нем, за какие «бешеные деньги» шли они на эту пытку?

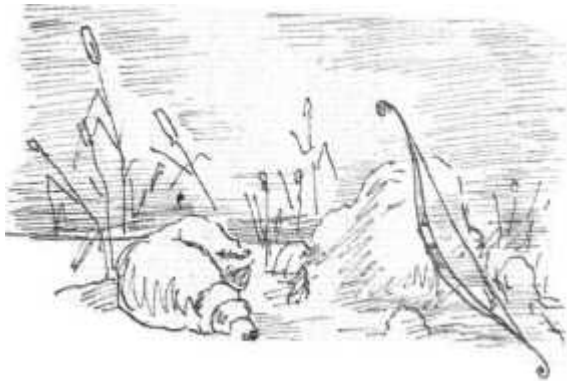
А люди и не соглашались. Их просто заставили. Все оркестранты были крепостными. Ни спорить, ни отказываться они не имели права.

Крепостному музыканту давали рог, ставили на определенное место в оркестре, и на всю жизнь он был обречен играть одну-единственную ноту. А ведь среди крепостных были настоящие талантливые народные музыканты, которые любили музыку, понимали, чувствовали ее. Но кому до этого было дело?!

Милостиво приняла новую музыкальную игрушку государыня Елизавета; мощными «органными» звуками рогового оркестра наслаждалась и другая российская императрица — Екатерина II: у ее ближайшего советника, князя Потемкина-Таврического, на балах играл роговой оркестр из трехсот человек (в том самом Таврическом парке, который сейчас отдан ленинградским ребятам). Большие и маленькие роговые оркестры имелись у всякого уважавшего себя вельможи.

... На выставочных стендах, под стеклом расположились маленькие рога. Те, которые не помещаются в витринах, тянутся вдоль стен — огромные, длинные — их когда-то ставили на специальные подставки.

И за каждым из них — человек, крепостной без имени. Капельмейстеру было удобнее запоминать его по той ноте, которую он играл: «до», «ми», «фа-диез», большой, малой, первой октавы. Нота высокая, нота низкая; рог маленький, рог большой — вот и все, что можно было сказать о человеке, каком-нибудь крепостном по имени «фа-диез».



А теперь, когда вы насмотрелись на эту страшную диковинку, поговорим о тех музыкальных инструментах, что звучат и по сей день, объединяются в оркестры. О тех инструментах, голоса которых мы слышим каждый день по радио, тех, что сегодня мы с вами увидим и услышим на эстраде.

С чего же мы начнем?

Посмотрите на картинку.

Лук — грозное оружие древних скифов, индейцев. Оружие, принесшее всемирную славу легендарному Робин Гуду, вольнолюбивому Вильгельму Теллю.

Морская раковина. — Он очень красив, этот хитроумно закрученный домик подводных моллюсков. Такие раковины часто служат украшением комнаты. Иногда их употребляют вместо пепельницы.

Тростинка. — Об этом тоненьком растении и сказать вроде бы нечего — тростинка как тростинка, ничего особенного,

И, наконец, **камень** — предмет довольно распространенный и даже полезный. Но для чего и он попал в эту странную коллекцию? И вообще, что общего между этими вещами? А самое главное — какое отношение они имеют к музыке?

Очень большое: все эти предметы *звучат*. Вот свойство, которое их объединяет.

«Ну и что же, — скажете вы, — какое же это сходство? Любой предмет можно заставить звучать. Это еще из физики известно: «Источником звука может служить любое тело, способное совершать упругие колебания». Что ж тут удивительного?»

А удивительное в том, что из этих самых «упругих колебаний», из «звуковых волн, возбуждающих колебания в наших ушах», как говорит тот же учебник физики, и рождается вся *музыка*.

Конечно, не сразу она стала такой, какой мы ее сейчас слышим, не сразу появились на свет симфония и оперы, инструментальные концерты и сонаты. Многие сотни, даже

тысячи лет развивались, изменялись, совершенствовались музыкальные инструменты, изменялась, совершенствовалась музыка. И началось все, видимо, с того момента, когда человек услышал и понял, что звуки могут быть *разные*.

Охотник, проверяя прочность тетивы своего лука, услышал вдруг, что тетива не только красиво звенит, когда ее тронешь, но и звенит по-разному: слабее натянешь — звук глуховатый, низкий; натянешь сильнее — звук получается высокий, долгий. На разных луках тетива звенит по-разному. Можно изобразить голосом эти разные звуки, спеть их. Получится, правда, очень несложная, неинтересная, но все же мелодия.

А если попробовать на один лук натянуть не одну, а две или три тетивы? Все они разной длины и звучат по-разному — выше и ниже. Тетива — это та же струна. Значит, вот вам и струнный инструмент. Теперь уже нетрудно представить себе его ближайших родственниц, лиру и арфу.

На картинке, которую вы здесь видите, изображен тритон. Так представляли себе древние греки и римляне морское божество. Веселые, красивые юноши с рыбьими хвостами составляли свиту грозного бога морей Нептуна. Такое или похожее изображение вы можете встретить в музеях древней культуры, в иллюстрациях к античным мифам. И почти всегда прочитаете под картинкой: «Тритон, трубящий в раковину». Понятно теперь, почему мы включили раковину в нашу коллекцию? Потому, что в нее можно *трубить*, как в нашу современную трубу.

Правда, богатыри — герои наших русских былин — трубили не в раковины: этот инструмент слабоват для их мощной груди, да и море, где водятся раковины, не близко. Они трубили в турий рог — рог былинного быка-великана, тура.

А в поэме Пушкина «Граф Нулин», уже совсем близкой к нам по времени, читаем:

Пора, пора! рога трубят;
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят,
Борзые прыгают на сворах.

Это уже совсем знакомо — из таких рогов, как мы теперь знаем, составлялись роговые оркестры.

От раковин, рогов животных, с их гулким, призывным звуком, и пошли наши фанфары, трубы, тромбоны — вся медная группа

симфонического оркестра и инструменты военного духового оркестра.

После всего, что сказано, вам, наверное, не трудно догадаться, что тростинка — это тоже будущий духовой инструмент. Впрочем, почему же будущий? Существуют же до сих пор камышовые дудочки.

Возьмите в руки такую дудочку, и вы увидите, что в ней просверлены отверстия. Если закрыть все отверстия пальцами, а потом по одному их открывать, то звуки будут изменяться. Ведь тетива лука, если ее делать то короче, то длиннее, изменяет свое звучание. Так и воздушный столб, который колеблется внутри тростниковой дудочки, то укорачивается, то удлиняется, в зависимости от того, в какое отверстие позволит ему выйти человек, играющий на дудочке. Закроет пальцем верхнюю дырочку — воздух выйдет в следующую, ближайшую; закроет все, оставит только самую нижнюю — воздушный столб удлинится, и звук получится самый низкий, какой только можно извлечь из этого инструмента.

Сейчас потомки камышовой дудочки — флейты, гобои, кларнеты, фаготы — делаются из дерева, пластмассы, металла, да и устройство их, конечно, сложнее, чем у дудочки-свирели, — отверстия перекрываются кнопками-клапанами. Но ведь и нынешняя скрипка очень не похожа на охотничий лук.

До сих пор все было понятно, не правда ли? Но о чем может рассказать простой камень?

Люди уже очень давно умели танцевать. Танцы первобытных людей, конечно, очень отличались от наших теперешних вальсов, полек, липси, чарльстонов, и даже от пресловутых твистов и рок-н-роллов, хотя в них и чувствуется что-то дикарское. Танцы древних — это танцы-рассказы, танцы-заклинания, изображающие охоту, торжество победы над врагом или какие-нибудь занятия, домашние дела.

Танцы были очень длинными — ведь порой приходилось в них рассказывать об охоте или погоне, которая длилась много дней. А древние зрители были одновременно и участниками — они изображали оркестр, сопровождая танцы ритмичными хлопками. Однако попробуй-ка проаккомпанировать таким образом танцу, который длится несколько часов, а то и всю ночь, — от этих хлопков ладони вспухнут. Нашли выход: взяли два плоских камешка и стали постукивать ими друг о друга. Чем не оркестр? Потом попробовали поаккомпанировать на растянутой для просушки коже — совсем хорошо получилось. Отсюда уже недалеко до барабана.

Ну, а что же с камнем? Уступил место кожаному барабану? Нет, не совсем так.

Мы не знаем, как назывался этот древнейший музыкальный инструмент в то далекое, очень далекое время. Работники одного из французских музеев, где он сейчас находится, назвали его *литофоном*. Слово «лито» значит «камень», слово «фон» — «звук». Все вместе — «звучащий камень». Как же играли на литофоне? Очевидно, ударяли поочередно по одному из камней каменной же колотушкой. Длинные камни издавали низкие звуки, короткие — более высокие. Конечно, музыка, которую можно было сыграть на этом музыкальном инструменте, не отличалась особой мелодичностью и выразительностью, но это была *музыка*, исполненная на музыкальном инструменте.

Посмотрите внимательно, не напоминает ли вам литофон какой-нибудь другой, более современный музыкальный инструмент? Подскажу: у них даже названия похожи.

Ну конечно же, *ксилофон*. Только там «лито» — камень, а здесь «ксило», то есть «дерево», из которого сделаны и пластинки инструмента и палочки, которыми ударяют по этим пластинкам.

Музыка, которую можно сыграть на ксилофоне, гораздо разнообразнее и интереснее, чем та, что когда-то звучала в исполнении «литофонистов-виртуозов», но и литофон, и ксилофон, и даже те простые детские цимбалы, на которых все мы

«играли» в детстве, — все это *ударные* инструменты. Более того, клавишным *ударным* инструментом мы называем *рояль*.

Так-то, друзья. А вы говорите: для чего камень?

И камень, и тетива лука, и раковина, и тростинка — все это прапрадедушки и прапрабабушки *всех* наших современных инструментов.

Теперь, когда мы знаем родословную скрипок и флейт, валторн и кларнетов, попробуем познакомиться с ними поближе, узнаем, какие у них характеры (у каждого инструмента свой, не похожий на другие), какую музыку какой инструмент лучше всего исполнит, словом, «заглянем им в душу».

Предупреждаю сразу же: большой разговор о скрипке у нас с вами еще впереди (в книге «Второе рождение»), поэтому начнем с потомков тростинки.

Пастуший рожок и его родственники.

Художник рисует природу красками, поэт рассказывает о ней словами. В распоряжении композитора — *звуки*. Ну что ж, природу ведь можно не только *видеть*, но и *слышать*.

Попробуйте-ка даже в большом шумном городе подойти весенним утром к раскрытому окну и послушать, закрыв глаза, чириканье птиц на дереве, которое растет на вашем дворе.

Немножко воображения — и вы почувствуете себя за городом, в лесу, и вам уже совсем нетрудно будет представить себе, увидеть внутренним взором и речку, и лес, и мягкую траву под ногами.

Звуки, так же как и слова, как краски на полотне художника, могут напомнить нам знакомое, вызвать в памяти виденные нами картины природы и даже возродить настроение, которое они у нас вызывали. В этом и кроется одно из главных чудес и волшебств искусства.

Но вот уж лунного луча
Сиянье гаснет. Там долина
Сквозь пар яснеет. Там поток
Засеребрился; там рожок
Пастуший будит селянина.
Вот утро: встали все давно,
Моей Татьяне все равно.
А. С. Пушкин.

«Евгений Онегин»

Обратите внимание: в стихах Пушкина есть не только *видимые*, но и *слышимые* образы.

Пастуший рожок! Для поэтов и композиторов XIX века его напев так же неразрывно связан с милой сердцу природой родного края, как пение птиц, шелест листьев или всплеск рыбы в реке.

В опере Чайковского «Евгений Онегин», так же как и в романе Пушкина, сцена письма Татьяны заканчивается описанием раннего летнего утра.

Татьяна пишет письмо Онегину. Она не замечает, что ночь уже прошла, что солнечный свет уже пробивается сквозь опущенные шторы. И нам, слушателям, музыка еще не дает заметить наступления утра. Трепетная и смятенная, она все еще рассказывает нам о переживаниях и волнениях Татьяны.

Письмо окончено. Татьяна подошла к окну.

Ах, ночь минула.
Проснулось все, и солнышко встает...

Поднята штора, и в открытое окно вместе с солнечными лучами вливается спокойная, неторопливая мелодия.

Пастух играет,
Спокойно все... —

грустно звучит голос Татьяны.

Только одна эта бесхитростная песенка пастушьего рожка,— а мы уже вместе с Татьяной чувствуем, как спокойно и безмятежно раннее утро. И если бы даже штора по-прежнему была опущена и золотистый свет софитов-прожекторов, который изображает свет солнца на сцене, не проникал бы сквозь плотную материю, песенка рожка, *музыка* все равно рассказала бы нам о том, что за окном уже наступил рассвет. Создавая картину раннего утра, Чайковский вспомнил об этом *слышимом* образе русской природы и использовал его в опере.

Но ведь в составе симфонического оркестра нет пастушьего рожка? Кто же играет? Какой инструмент?

Если вы посмотрите театральную программу «спектакля «Евгений Онегин», то увидите там среди других исполнителей имя солиста оркестра, а в скобках против его фамилии стоит: «гобой». Вот он-то и исполняет в опере роль пастушьего рожка. Ничего удивительного, ведь мы знаем, что они родственники, и довольно близкие. Голоса у них очень похожи, да и внешним своим видом они чем-то напоминают друг друга — скромный берестяной рожок и красивый, полированный, украшенный блестящими кнопочками-клапанами гобой. Правда, верхний конец рожка, тот, который подносят к губам, — это простое отверстие, и дырочки на рожке перекрываются просто пальцами. А у гобоя дырочки в трубке закрываются клапанами, а в верхнее отверстие вставляются две сложенные вместе тоненькие пластинки, которые гобоист зажимает губами (совсем так же, как вы, когда свистите в свистульку из стручка акации) и через эти пластинки вдувает в инструмент воздух. Пластинки делаются из тростника и поэтому носят солидное название: «трость».

Как видите, снова нам пришлось вспомнить самого древнего предка деревянных духовых — тоненькую, гибкую тростинку. До сих пор она — душа этих инструментов. Без нее не будет звучать ни гобой, ни кларнет, ни фагот, ни английский рожок.

Только флейтист играет на своем инструменте без трости, как пастух на свирели. Он прикладывает губы к крайнему боковому отверстию, как будто собирается свистеть. Кстати, флейту и держат иначе: не вниз, как остальные инструменты этой группы, а вбок, параллельно полу.

Голос гобоя напоминает голос пастушьего рожка. А флейта превосходно подражает птичьим голосам, их переливам и трелям.

Опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» начинается вступлением, которое композитор назвал «Похвала пустыне».

Однажды на концерте, где симфонический оркестр исполнял это замечательное вступление к опере, кто-то тихо спросил:

— Странно, произведение называется «Похвала пустыне» — и вдруг, слышите, птицы поют и будто листья зашелестели?..

Никто не ответил. А я вспомнила, как героиня этой оперы, юная дева Феврония, которая живет всегда в лесу, в большой дружбе со зверями и птицами, славит в своей арии красоту дремучего леса:

Ах ты, лес, мой лес,

Пустыня прекрасная!

Пустыней в Древней Руси называли всякое место, свободное от людей. Ведь и пустынник — это совсем не обязательно тот, кто живет в Сахаре или в Кара-Кумах. Пустынник — то же, что отшельник, человек, отошедший от людей, живущий в пустынном месте. Вот и все.

Но в этом вопросе мне-то особенно интересным показалось другое: слушая музыку, человек *узнал* лес в звуках вступления к «Китежу», в музыке он *услышал* и шелест листьев и пение птиц. А птиц в этом вступлении изображает флейта.

Флейта — инструмент холодноватый, немного бесстрастный. Ей трудно спеть какую-то особенную задушевную мелодию. Легче всего у нее получается быстрая, виртуозная музыка — трели, пассажи — звонкие, высокие, чистые. Потому-то и птичьи трели удаются флейте как нельзя лучше. Ведь сколько бы ни пела птица, какие бы чудесные рулады ни выделывал соловей, какими бы блестящими трелями ни разливалась канарейка — никогда в их пении вы не услышите того, что слышите в пении человека: тепло, грусть, а иногда и большое горе, даже гнев.

Младшая сестра флейты — маленькая флейта пикколо. На ней и вовсе не сыграешь мягкую и нежную мелодию — резка слишком. Она совсем крохотка — свободно умещается в кармане флейтиста, а когда он играет, то даже трудно разглядеть, что за инструмент в руках.

И кто бы мог подумать, что у этих малышек сестер довольно грозная биография.

Мы слушаем музыкальное вступление Бетховена к трагедии «Эгмонт». Музыка рассказывает нам о герое Фландрии, графе Эгмонте, благородном и смелом борце за независимость своей страны. В звуках музыки возникают перед нами мрачные стены темницы, в которую заключен Эгмонт, и мы словно слышим его тяжкие, горькие думы перед смертью. Кончается же вступление победным ликующим маршем — народ славит своего героя, празднует победу.

Последние аккорды вступления... И вдруг — резкий, пронзительный свист. Как ослепительные вспышки праздничных ракет прорезают темное небо, так прорезали мощное звучание оркестра высокие, звонко свистящие гаммки-пассажи. Флейта! Но почему именно ее выбрал композитор? Да потому, что флейта, эта самая маленькая, скромная флейта, когда-то была одним из важных участников военного духового оркестра. Порой только

флейта да барабан сопровождали идущие в бой полки, и далеко разносился ее пронзительный свист, поддержанный гулко рассыпанной дробью малого, военного барабана.

Рядом с флейтой и гобоем в симфоническом оркестре находится кларнет.

Слово «кларинетто» или «кларнет» означает «маленькая труба». Голос кларнета очень напоминает голос старинной трубы, которая звалась «кларино». О происхождении кларнета много спорили. Были даже обиды. Французы, например, утверждают, что предком кларнета была французская свирель шалюмо.

— С этим нельзя не согласиться, — говорят музыканты.

— Позвольте, — возражают французам итальянцы, — но ведь ваша шалюмо не что иное, как потомок нашей старинной чьярамолля.

— Ну вот еще! — восклицают обиженные немцы, — изобрел-то кларнет немец, Иоганн Кристофор Дэннет!

Мы не будем сейчас разбираться в этом споре. Нам ведь, в конце концов, не так уж важно знать, кто прав, кто виноват. Важно совсем другое. Из этого спора видно, что кларнет — родственник свирели, а значит, прямой потомок тростинки, как и гобой, и флейта.

Какой же голос у этой маленькой трубы, кларнета?

Идет третий акт оперы «Евгений Онегин». Блестящий бал в Петербурге. Музыка здесь совсем иная, чем на незатейливом сельском бале в доме Лариных на именинах Татьяны. Легкий вальс и грациозную живую мазурку здесь сменили чопорный полонез и изысканный экоссез...

Но вот толпа заколебалась,
По зале шепот пробежал...
К хозяйке дама приближалась,
За нею важный генерал.

«Княгиня Гремина, смотрите!» — восхищенно восклицает хор. Вы, наверное, помните, что, в отличие от романа в стихах Пушкина, в опере муж Татьяны имеет фамилию. Он — князь Гремин.

Татьяна, опираясь на руку мужа, входит в зал, спокойно и непринужденно наклоняя голову в ответ на льстивые, восторженные приветствия.

Как изменилася Татьяна!
Как твердо в роль свою вошла!
Как утеснительного сана
Приемы скоро приняла!
Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?

Проходит по залу княгиня Гремина, великосветская, холодная дама. А в оркестре звучит мелодия, в которой нет ни капли «светского лоска», надменной сановитости. Она прекрасна, эта глубокая и нежная мелодия, она полна истинного благородства и искренности. И ясно слышится в ней грусть — сдержанная, как бы запрятанная от людских любопытных глаз в самые потаенные уголки сердца.

Не чопорная красавица встает перед нами в звуках этой музыки, а прежняя, правдивая и чистая Татьяна. Это ее душа, трепетная и чуткая, ее страдающее сердце открывается нам в новом музыкальном образе, в чудной мелодии, спетой волнующим голосом *кларнета*.

Помните, мы говорили с вами о пастушьем рожке — гобое? Интересно, что в сцене письма гобой играет не только эту роль. Он же рисует нам музыкальный образ Татьяны-девочки. Нежный и чуточку меланхоличный голос гобоя начинает сцену письма, нисколько не походя здесь на пастуший рожок.

Почему же гобой сопровождает Татьяну в начале оперы, а кларнет — в конце? Над этим стоит подумать.

Голос гобоя выше, светлее. И хотя гобой может звучать очень напряженно и драматично, в нем нет той волнующей затаенной силы, которую мы слышим в голосе кларнета. Чайковский, изображая музыкой мечтательную молоденькую девушку, выбрал гобой, а кларнету поручил музыкальный образ княгини Гремины — взрослой женщины, умеющей владеть своими чувствами.

Французский композитор Грэтри говорил о кларнете: «Инструмент этот выражает страдание. Даже когда он исполняет веселые напевы, он примешивает к ним некоторый оттенок грусти».

Есть в симфоническом оркестре и другие виды кларнета.

... Спальная старой графини — Пиковой дамы. Старуха засыпает в кресле. Сквозь сон она еще бормочет свою любимую французскую арию[21], но мелодия звучит приглушенно, прерывается... слова путаются... Спит старуха. В спальне тишина...

напряженная, жуткая... секунда, две... и тихо, очень тихо, глубоко в басах появляется тревожная, настороженная мелодия. Даже не мелодия — осторожно, крадучись, нотка за ноткой, спускается медленная гамма... Остановка — и еще несколько таких же ровных гамм. Глухой, зловещий голос. Это играет самый низкий, басовый кларнет. И если у обычного кларнета в голосе чувствуется некоторая затаенность, то бас-кларнет — это сама таинственность. Его низкий голос сразу же вызывает ощущение страха, словно ждешь чего-то неведомого, жуткого, мрачного. Мы-то знаем: еще мгновение — и перед спящей старухой появится Герман. Он будет просить, умолять графиню открыть ему тайну трех карт... И все равно очень страшно; он здесь, он подкрадывается к нам, этот мрачный глухой голос басового кларнета.

А вот у малого кларнета голос совсем другой — насмешливый и резкий. Немецкий композитор Рихард Штраус поручил этому кларнету роль веселого Тиля Уленшпигеля. Веселого? А он ведь далеко не со всеми бывает веселым и добродушным, насмешник Тиль, любимый герой фламандского народа. Его шутки бывают злыми и едкими. Крепко достается от него монахам и важным господам. И уж конечно, не за легкий добродушный нрав обиженные им господа и чужеземные правители приговорили Тиля к смерти.

В симфонической увертюре Рихарда Штрауса «Тиль Уленшпигель» герой появляется внезапно, как чертик из бутылки, — дразнящийся, стремительный, его просто невозможно не узнать в издевающемся резком голосе малого кларнета.

«Фаготус» — латинское слово. И вполне благозвучное, не правда ли? Если бы и в переводе так было! А то — «вязанка дров»! Что поделаешь, кому-то музыкальный инструмент, изобретенный аббатом Афраньо дэльи Альбонэзи напомнил своим видом именно вязанку дров, столь далекую от музыки. Так и назвали.

Этому инструменту вообще не везет. Помните, в «Горе от ума»? «Хрипун, удавленник, фагот», — говорит Чацкий о Скалозубе. И хотя речь здесь идет вовсе не о музыкальном инструменте — это просто жаргонные армейские словечки, прозвища, все равно неприятно.

Правда, было в жизни фагота блаженное время, когда его называли «дольциной», то есть «нежным», но сейчас это звучит как насмешка. Просто в сравнении со своим ближайшим предком, рычащей, хриплой трубой бомбардой, фагот действительно мог показаться «нежным» инструментом.

Но зато вот как говорят о фаготе музыканты:

«Не удивительно ли, что инструмент, способный опускаться ниже валторны, мог предаваться акробатическим ухищрениям и проворству, недоступным его ближайшим соседям? И каких только услуг он не оказывает оркестру! Он годится во всех сочетаниях и сливается со всеми инструментами оркестра... его применяют буквально во всех видах!»

Это ли не подлинное признание? Вот вам и «вязанка дров»!

И вовсе он не хрипун. Это только на самых низких нотах фагот смешно ворчит и иногда, когда играет слишком громко, начинает хрипеть. А ну-ка послушайте его, когда он исполняет прелестную, задорную песенку Хозе, который спешит на свидание с Кармен!

Автор оперы «Кармен», композитор Бизе, поручил эту песенку фаготу потому, что фагот лучше любого другого инструмента может изобразить звук, как бы доносящимся издалека.

Бывает голос фагота и страшным, даже зловещим, бывает и уморительно смешным, стариковским, ворчащим — недаром же

музыканты в шутку называют фагот стариком.

Обо всех этих инструментах можно говорить и говорить без конца, но нас ждет нарядная, сверкающая «медь» — медные духовые инструменты.

Правнуки турьего рога.

Музыканты называют их просто «медь», так же как иногда деревянные духовые — «дерево». Так короче и потому удобнее. Но если «дерево» звучит не очень музыкально и такое фамильярное обращение можно разрешить только очень близким друзьям, то слово «медь» само по себе уже вызывает ощущение чего-то блестящего и звонкого, и потому такое название вполне подходит этой группе инструментов.

Самая главная в медной духовой группе — валторна. Самая эффектная и гордая — труба. Тромбон — самый старший (он раньше всех остальных инструментов этой группы появился в симфоническом оркестре), а туба — самая мощная. Не только в этой группе, но, пожалуй, и во всем оркестре.

Все они — достойные потомки богатырского турьего рога. Силы им не занимать. Захотят — весь оркестр смогут заглушить. Только это народ дисциплинированный — военная косточка. Из них ведь армейские оркестры составлены.

Конечно, не хватает им душевности, глубины (одна только валторна может быть и мягкой и нежной), но без них симфонический оркестр звучал бы намного слабее и однообразнее. Их гордые, сильные голоса очень нужны оркестру.

Больше всех похож на голос своего предка, охотничьего рога, голос валторны.

У немецкого композитора Вебера есть опера «Волшебный стрелок». К сожалению, сейчас она почти не исполняется, так что услышать ее трудно. Но один музыкальный номер из этой оперы знаком очень многим и сейчас — знаменитый «хор охотников». Вот этот-то охотничий хор Вебер и поручил сопровождать валторнам. Они звучат здесь призывно, но в то же время очень поэтично и чуточку таинственно. Даже у нас, хотя мы никогда не видели старинную охоту и не слышали настоящих охотничьих рогов, создается какое-то особое, «лесное» настроение.

Но в той же опере «Волшебный стрелок» есть и другая охота — фантастическая, жуткая погоня. Там тоже звучат валторны, только где же их поэтическая таинственность, романтическая и немножко наивная красота? Зловещие, причудливые звуки

сопровождают эту охоту. Кровь стынет в жилах от ужаса, когда слышишь эти «адские» валторны.

Валторны могут «рычать» зло и страшно. Не случайно же именно трем валторнам поручал Сергей Прокофьев изображать волка в симфонической сказке «Петя и волк». А когда в кинофильме «Александр Невский» композитору понадобилось изобразить леденящий кровь, жестокий рев тевтонского военного рога и ему хотелось, чтобы этот звук был не только по-настоящему страшным, но еще и непривычным для нашего уха, он придвинул валторну к самому микрофону при записи музыки фильма, и к реву валторны присоединялся металлический призвук. Тот, кто видел «Александра Невского», помнит, конечно, этот ужасный рев тевтонского рога — сдавленный, скрежещущий и хриплый.

Да, неприглядная получается натура у валторны. Однако не торопитесь с выводами...

...Медленная часть Пятой симфонии Чайковского. Звучат мягкие, печальные аккорды, и сразу же, сменяя их, запел прекрасный голос. В нем столько задушевности, глубины, столько покоряющей сердце грусти. Задумчивый и нежный, он проникает в сердце и вызывает слезы. Это валторна. Оказывается, она может быть и такой.

А теперь представим себе, что композитору нужно изобразить в каком-то симфоническом произведении торжественный или воинственный сигнал. Какому из инструментов оркестра поручит он эту роль? Кто справится с ней лучше всех? Конечно же, труба!

Все ее предки, во всех странах и во все времена, сзывали людей на торжество, трубили военные сборы, призывали слушать, когда нужно было сообщить всем, всем, всем что-то особенно важное.

Звонкому, гордому голосу трубы не страшны никакие преграды. Первой же нотой своей музыкальной фразы труба дерзко и властно прорежет любую самую громкую звучность оркестра, прорвется сквозь самое мощное тутти (итальянское «тутти» значит «все», в данном случае — играет весь оркестр).

Да, сигналы, призывы — это коронная роль трубы в оркестре. Однако плох артист, который может играть только одну-единственную роль, особенно если этот артист — один из ведущих, главных.

Вот и у трубы в оркестре много разных обязанностей. Она может даже петь — красиво и выразительно. Правда, лирическая мелодия в ее исполнении не будет такой задушевной и нежной, как у скрипки, виолончели или даже валторны, и это понятно, не правда ли? Заставить трубу быть нежной — все равно что

заставить рыцаря в доспехах танцевать танец с шалью. Разве может царственно властный голос трубы стать смиренным?

Оказывается, может, да еще и как.

Фортепьянное произведение Мусоргского «Картинки с выставки» исполняет также и симфонический оркестр. Переложение для оркестра сделал французский композитор Морис Равель. Есть в этом произведении сценка, где использованы интонации еврейской народной музыки.

Встретились на ярмарке два еврея — богатый и бедный (кто знает, может быть, это и была та самая «Сорочинская ярмарка», которую описал Гоголь?). Богатый — его партию исполняет почти весь оркестр: струнная и деревянная духовая группы — говорит важно, медленно. Торопиться ему некуда, просить ему ни у кого ничего не надо. А бедный спешит, захлебывается от волнения, униженно просит... Вслушайтесь... Да ведь это же труба! Вот так так! Куда же девалась ее надменность, властность? Осталась только въедливая скороговорка, которую не может заглушить целый оркестр. А виртуозные, головоломные пассажи впору исполнять скрипке или флейте, так они легки и подвижны, труба же справляется с ними с непринужденностью подлинного виртуоза.

Никто никогда не слышал такую трубу. А вот Равель услышал — и оказалось, что комические роли труба исполняет так же хорошо, как и героические.

За валторнами и трубами идут басы медной группы — тромбоны и туба.

Если судить по старинным книгам и изысканиям, то оспаривать честь изобретения тромбона могут двое: древнегреческий певец Тиртей (кстати, нужно еще доказать, что он существовал на самом деле) и египетский бог Озирис (ну, существование этого «изобретателя» даже и доказывать нечего — все равно никто не поверит). Вряд ли сейчас кому-либо придет охота выяснять, кто же из двоих изобрел тромбон. Но кое-что важное для нас в этом весьма сомнительном изыскании все же есть. Из него становится совершенно очевидным, что тромбон — инструмент очень древний. Да и в симфоническом оркестре тромбон существует очень давно.

По своему внешнему виду тромбон отличается от всех остальных инструментов медной группы. Если вы приглядитесь к трубам, валторнам и тубе, то увидите, что у всех у них существуют кнопочки-вентили, похожие на те, которые закрывают отверстия гобоев, флейт и кларнетов. Нажимая на эти кнопочки, валторнист, трубач или тубист изменяют высоту звучания инструмента. У тромбона же таких кнопочек нет. И играют на нем

по-другому.

Нижняя часть этого инструмента, похожая на латинское U, называется кулисой. Кулису можно передвигать вниз и вверх и тем самым изменять высоту звучания.

Голос у тромбона сильный, мужественный. А когда играют сразу два или три тромбона, звучание становится угрожающим и мрачным. Вы помните, наверное, трагическую историю Дон-Жуана? Желая доказать свою храбрость, он пригласил к себе на ужин статую, которая стояла на могиле убитого им же Командора. Каменный Командор явился, и этот ужин оказался последним в жизни легкомысленного Дон-Жуана. Партию Командора в опере Моцарта как раз и исполняют три тромбона.

Эти же три тромбона мы слышим в другом произведении — в симфонической сюите венгерского композитора Зольтана Кодай. Там они исполняют роль ни больше ни меньше как... Наполеона. Что ж, вполне подходящие исполнители для такой выдающейся личности. Только что это? Появилась тема Наполеона — и слушатели покатываются со смеху. Удержаться просто невозможно, смеешься так, будто читаешь фельетоны Ильфа и Петрова или рассказы Зощенко. Не часто музыка вызывает такой смех. В чем же дело?

Симфоническая сюита Кодай называется «Хари Янош». Так зовут старого солдата, одного из любимейших героев народных рассказов Венгрии. Хари Янош сидит в кабачке, посасывает свою трубочку и рассказывает. Больше всего он любит рассказывать о своих воинских подвигах. Кое-что, конечно, в его рассказах выглядит слишком уж необыкновенно, но... поди проверь, — давно это все было.

Однажды победил Янош Хари армию Наполеона. Один? Конечно. Да еще и самого грозного императора взял в плен. Как

это было? Об этом и рассказывает нам музыка одного из номеров сюиты, в котором мы встречаемся с Наполеоном.

Три тромбона играют заносчивую, напыщенную музыкальную фразу. Вроде бы и всерьез, но чуть-чуть «слишком». Пугают, а нам не страшно — смешно, и все тут. Великолепная музыкальная карикатура!

Эти же самые тромбоны — зычные, грубоватые — могут, оказывается, тоже быть мягкими и напевными. Правда, до валторны им далеко, но зато голос тромбона в лирических напевных мелодиях звучит очень напряженно и более драматично, чем валторна.

И наконец — туба. Главный бас оркестра. Низкая, гулкая, неповоротливая. Правда, и на тубе можно сыграть подвижную мелодию, но ведь и медведя можно научить танцевать польку, — медведи Валентина Филатова, эти потрясающие цирковые артисты, еще и не такое вытворяют — только диву даешься. Так вот туба вполне может аккомпанировать медвежьей польке. Композитор Стравинский в балете «Петрушка» заставил тубу сопровождать танец мужика с ученым медведем.

А Сергей Прокофьев однажды даже поручил тубе петь нежный сентиментальный романс «Стонет сизый голубочек». Выпевает огромная туба ноту за нотой, старается быть томной, нежной — куда там! Конечно же, ничего, кроме смеха, такое пение вызвать не может. Но именно это и нужно было Прокофьеву. Вот вам и еще один комический актер в оркестре — туба. Но такое счастье редко выпадает на долю тубы — солировать ей почти не приходится. Основная ее задача — поддерживать весь оркестр своим мощным басом. Как говорят, создавать прочный фундамент.

Вечером, на концерте, мы с вами вновь встретимся со всеми этими инструментами, а сейчас пойдем знакомиться с группой ударных. Кое-кому может показаться, что ударные — это не очень интересно. Подумаешь, великое искусство играть на барабане! Так вот, во-первых, играть на барабане вовсе не так легко, как кажется некоторым, а во-вторых, кроме барабана, в ударной группе оркестра есть много очень интересных и необходимых в симфонической музыке инструментов.

Тайна феи Драже.

Все люди на свете любят получать подарки.

В тот день, о котором я хочу вам рассказать, подарок сделал

людям великий русский композитор Петр Ильич Чайковский. Шестого декабря 1892 года в Мариинском театре, в Петербурге, в первый раз был показан новый балет Чайковского «Щелкунчик».

Теперь все уже знают балет-сказку о смелом Щелкунчике, победившем семиголового мышиного царя; знают и любят прекрасную музыку Чайковского. Но в тот день еще никто не знал ни балетного спектакля, ни музыки, которая была для него написана.

В зале Мариинского театра в тот день можно было встретить известных композиторов, театральных и музыкальных критиков, представителей петербургской и московской прессы. В первых рядах партера сидели, конечно же, завсегдатаи балетных спектаклей — балетоманы. Для них в этом новом балете тоже был приготовлен подарок: в спектакле в новой роли должна была выступить приезжая знаменитость — итальянская балерина Дель-Эра. На галерке шумели самые искренние, самые горячие и восторженные ценители настоящего искусства — студенты. Словом, все было так, как бывает всегда на премьерах: все с нетерпением ждали начала спектакля, и, естественно, все — и актеры и зрители — волновались.

Но, пожалуй, больше всех волновался сам автор — Петр Ильич Чайковский — и два его друга, известные музыкальные издатели братья Петр и Осип Юргенсоны. Дело в том, что Петр Ильич приготовил публике еще один сюрприз, о котором знали только они трое (не считая оркестра Мариинского театра). О том, что это был за сюрприз, вы со временем узнаете, а пока представьте себе Мариинский театр шестого декабря 1892 года.

Отзвучала увертюра, поднялся тяжелый расписной занавес — начинается балет.

Зрители знакомятся с доброй девочкой Кларой, с ее дядюшкой Дроссельмейером, искусным часовых дел мастером, который умеет не только чинить часы, но и делать всякие таинственные игрушки; с самим Щелкунчиком — смешным и некрасивым игрушечным человечком; и со страшным Королем мышей. Вот уже Щелкунчик превратился в сказочного красавца принца и ведет свою храбрую спасительницу Клару в сказочный город, — там живут игрушки, сласти, которые с удовольствием танцуют перед восхищенной девочкой...

Нетерпение зрителей все возрастает: им хочется поскорее увидеть приезжую балерину, а ее все нет. Когда ж появится эта неведомая фея Драже?

Петр Ильич и его друзья тоже ждут итальянку, но совсем по другой причине — с появлением феи Драже раскроется секрет, хранимый ими более года.

Гремят аплодисменты. На сцене — Дель-Эра. Сказочная фея Драже начинает свой танец.

Но что это? Какие странные звуки? Как будто хрустальные горошинки падают на серебряное блюдо. Падают, подскакивают и — исчезают. Поистине волшебная музыка!

В зале легкий шум. Знатоки оркестра удивленно переглядываются: что за инструмент рождает эти поющие хрустальные капельки? Насколько им известно, в симфоническом оркестре нет инструмента с таким звучанием.

Отчасти они правы — такого инструмента *не было*. Но теперь он существует, и вот как это случилось. Летом 1891 года Петру Ивановичу Юргенсону в Москву пришло письмо от Чайковского: «Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, — писал он, — с божественно чудным звуком... Я желал бы, чтобы его никому не показывали».

По просьбе Петра Ильича Юргенсон выписал этот инструмент из Парижа, но Петр Ильич все волновался: «Ради бога, — писал он опять,— имей в виду, что никто, кроме меня, не должен слышать звуков этого чудесного инструмента. Если инструмент придет сначала в Москву, то оберегай его от посторонних, а если в Питер, то пусть Осип Иванович оберегает».

Много было волнений, но наконец-то все тревоги позади: танцует фея Драже, нежно звенят хрустальные капельки очаровательной мелодии ее танца; взволнованно перешептываются музыканты — критики, композиторы, сидящие в зале, вытягивают шеи, пытаясь разглядеть новинку.

А там, куда они заглядывают, в оркестровой яме, в углу скромно стоит инструмент, похожий на маленькое пианино. Это *челеста*, или по-русски — «небесная»; у нее такие же, как у пианино, клавиши, но внутри вместо струн металлические пластинки (иногда они бывают стеклянными); молоточки ударяют по пластинкам, и они звенят прозрачно и тоненько.

Так и перестала быть тайной тайна феи Драже. А в жизни симфонического оркестра произошло большое, радостное событие — появился новый музыкальный инструмент. Это случается далеко не каждый год и даже не каждое десятилетие.

Где же, в какой из групп симфонического оркестра нашел свое место новый музыкальный инструмент?

Ближайшими его соседями в оркестре оказались арфы, у которых здесь нет близких родственников. Красавицы арфы держатся особняком. Со своими дальними родичами — струнными-смычковыми — они, щипковые-струнные, почти не общаются: тембры у них совсем разные. Скорее уж челеста по звуку ближе всего, но у челесты родственники другие — ударная

группа. Ближе всех ей ксилофон, колокольчики (этот инструмент настолько похож на челесту, что их порой даже отличать трудно).

В одной группе с челестой находятся тарелки, бубен, большой и малый барабаны. Все эти инструменты очень разные и по виду и по звуку. На ксилофоне и на челесте, например, можно сыграть любую мелодию, а на тарелках и на барабане мелодии, даже самой простенькой, не сыграешь.

Есть среди них один довольно любопытный инструмент, вернее — инструменты, объединенные одним названием *литавры*.

Представьте себе металлический котел на ножках, закрытый сверху туго натянутой, как на барабане, кожей. Музыкант, играющий на литаврах, держит в руках две палочки, обтянутые с одного конца особым войлоком — фильцем. Ударяет палочками по литаврам, и они отзываются гулко, но глухо. Все это, как видите, очень похоже на большой барабан. Но если литавры так похожи на большой барабан, то к чему же в оркестре два таких одинаковых инструмента?

Литавры имеют свой секрет. На них можно сыграть *разные* по высоте ноты. И вот как это делается.

Кожу на литаврах можно натянуть то сильнее, то слабее; от этого, как мы знаем, меняется звук — он будет то выше, то ниже. Правда, настройка литавр требует какого-то времени — нельзя сыграть две разные ноты подряд на одних литаврах. Для этого в оркестре всегда стоят три таких инструмента. Они не одинаковые — одни побольше, другие поменьше. Одни настроены, например, на ноту до, другие — на ноту соль. Ударит литаврист одной рукой по одним литаврам, другой по другим — получается *интервал*, то есть звучат одна за другой две разные ноты.

Литавры очень хорошо изображают гром, не нарушая при этом благозвучия музыки. Они ведь могут играть ту ноту, которая нужна, чтобы не получилось нечистого, мешающего звучания.

Как вам кажется, просто играть на литаврах? На первый взгляд — чего ж тут мудреного: ударил по одной, ударил по другой — вот и все. На самом же деле далеко не так. Дело в том, что иногда, например, литавры приходится подстраивать на нужную ноту в то время, когда оркестр играет. Значит, нельзя ударить громко и проверить, правильно ли настроены литавры. А попробуй-ка услышать, проверить чуть слышный удар, когда вокруг звучит музыка! Понимаете, каким идеальным музыкальным слухом нужно обладать, чтобы правильно настроить литавры?

И вот сидит литаврист около своих инструментов и время от времени тихохонько постукивает палочкой по коже, подкручивает

винты-колки — проверяет. А в оркестре торжественно гремит финал Пятой симфонии Шостаковича — победный марш.

Палочка дирижера метнулась в сторону литавр. Они отозвались гулко и четко, как бы помогая чеканить твердый шаг. На секунду смолк оркестр, будто набирая силы перед последними могучими аккордами. Теперь слышна только тяжелая поступь литавр. Шаг, еще шаг... еще... Снова вступил оркестр. Ширятся, растут победные аккорды... Раз-два — поддерживают литавры... Симфония окончена.

Хрустальный звон челесты, тоненькое позвякивание треугольника, сухие «деревянные» трели ксилофона, резкий лязг тарелок, тяжкие удары большого барабана и рассыпчатая дробь малого, наконец, гулкие тремоло литавр — богато и разнообразно звучание ударной группы. И везде, в каждом симфоническом произведении у них очень много работы. Особенно там, где предельно четким и ясным должен быть *ритмический рисунок* музыки. Ударная группа очень хорошо «держит ритм», она как бы собирает, дисциплинирует весь оркестр.

Так что, как видите, играть на барабане — это большое и сложное искусство, и те, кто придает этим словам иронический, пренебрежительный смысл, очень и очень неправы.

Наше путешествие по выставке окончено. Это не значит, что мы с вами познакомились со всеми инструментами, которые на ней представлены. За исключением рогового оркестра, мы смотрели только те музыкальные инструменты, которые услышим и увидим на симфоническом концерте. А ведь на выставке очень много народных инструментов самых разных стран. Есть здесь и

музыкальные игрушки, о которых тоже можно рассказывать и рассказывать без конца.

Но сейчас — в обратный путь. Скоро начало концерта.

Обыкновенный разговор.

— Ну, а она что?

— А что она? Ты же ее знаешь. Завела на полчаса свою симфонию: то не так, это не так, обсудим на классном собрании...

И девочки прошли мимо. Обыкновенные девочки в коричневых платьицах, в черных аккуратных передничках. И разговор их был в общем-то ничем не примечательным — обычный разговор о каких-то школьных неприятностях.

Вот только слово «симфония» было тут абсолютно ни при чем. И не только потому, что симфония, симфоническая музыка не имеет ничего общего со скучной нотацией, но еще и потому, что само это слово исключает всякую ссору, всякий спор, всякие «обсуждения на классном собрании».

Слово это означает «согласие». Понимаете? *Согласие!* Вот что получается, когда люди употребляют слова, не зная их смысла.

Но это курьез, нелепость. Гораздо больше огорчают меня другие диалоги.

Представим себе такую картину.

Раннее утро. Ленинград просыпается. Из парков выходят трамваи, троллейбусы, автобусы. Дворники подметают пустынные, тихие улицы. И вот здесь, где мы сейчас с вами находимся, на углу улицы Бродского и площади Искусств, стоит толпа. Что случилось? Какое ужасное происшествие собрало здесь столько народу в такую рань?

Не волнуйтесь, ничего страшного. Просто стоит очередь. Куда? За чем? Городские железнодорожные кассы, где иногда в дни студенческих каникул можно увидеть такие «хвосты», находятся в другом конце улицы, на Невском проспекте, так что это очередь, очевидно, не за билетами...

Нет, именно за билетами. Только не на поезд, а на концерт симфонического оркестра.

Ленинград большой город. И любителей симфонической музыки в нем так много, что даже многоместный, просторный зал Филармонии не может вместить всех желающих попасть на концерт. Вот и приходится, когда концерт особенно интересный, с утра бежать в кассу. А если не повезет и билета не достанется,— остается одно: идти вечером в день концерта к подъезду

Филармонии и спрашивать у проходящих мимо счастливцев, нет ли у них «лишнего билетика».

Один мой юный приятель спросил меня однажды, когда я, очень расстроенная и огорченная, вернулась домой после очередного неудачного дежурства у подъезда:

— А что там такое, в этой Филармонии?

И когда я объяснила ему, он посмотрел на меня почти с ужасом:

— Все утро стояли, вечером еще пошли, сейчас вон как переживаете, и все из-за этого?!

Я напомнила ему, как он сам частенько простаивает у подъезда кинотеатра, в надежде получить «лишний билетик» на новый фильм.

— Так то же кино!— ответил он мне. — Это же интересно!

Никак не мог понять человек, что можно два, а то и три часа просто сидеть в зале и слушать музыку, да еще какую-то там «симфонию», как пренебрежительно называл он всякую «скучную» музыку.

К сожалению, он не одинок. Есть еще люди (и не так уж их мало), у которых одно слово «симфония» вызывает ощущение скуки.

Вполне возможно, что кое-кто из вас, друзья мои, тоже не любит симфонической музыки и считает ее скучной.

Да ведь скучно-то только потому, что *непонятно*. Для того, чтобы слушать эту музыку с наслаждением, нужно хотя бы кое-что о ней знать, иметь хотя бы небольшую подготовку, а главное — не считать, что все придет само. Не придет, если не приложить усилий, если не захотеть по-настоящему.

Что же нужно знать о симфонии?

Этим именем называется произведение, написанное для симфонического оркестра и состоящее из нескольких частей, связанных между собой.

Мы знаем уже, как много в симфоническом оркестре разных инструментов, знаем, что у каждого свой голос, свои особенности. Словно много разных людей с разной внешностью, разными характерами.

И конечно, музыка, написанная для такого большого количества инструментов, может выразить гораздо больше, чем музыка, написанная для одного голоса.

Внутренний мир человека — необычайно сложен. Любого из нас всегда волнуют тысячи вопросов, у каждого какие-то мысли, своя внутренняя жизнь. Чем значительнее, умнее, образованнее человек, тем богаче, интереснее его внутренний мир.

Лучше всего рассказать об этом сложном и интересном мире

может именно симфоническая музыка. Богатейшие возможности симфонического оркестра — разнообразие тембров и звуковых красок, способность соединять в одном гармоничном звучании самые разные по характеру мелодии, музыкальные образы — все это позволяет средствами музыки рассказать о внутренней жизни человека, о его сомнениях, переживаниях, передать даже самые тончайшие смены настроений — от грусти к радости, от сомнений к уверенности.

Слушая симфоническую музыку, человек порой как бы беседует с самим собой. Он находит в музыке ответы на самые сложные свои мысли и чувства.

Однако думать, мыслить человек приучается не сразу. Помните — в «Золотом ключике» Алексея Толстого: «Не нужно забывать, что Буратино шел всего первый день от рождения. Мысли у него были маленькие-маленькие, коротенькие-коротенькие, пустяковые-пустяковые...»

Конечно же, я не хочу сравнивать вас с Буратино. Вы уже давно учитесь в школе и постепенно привыкаете самостоятельно думать о сложных и серьезных вещах. Правда, вас еще нельзя назвать мудрыми и опытными — все это придет со временем. Поэтому пока еще вы в симфонической музыке, в серьезных симфониях далеко не все сможете понять. Но я постараюсь рассказать вам о том, что, мне кажется, и сейчас уже может вас интересовать, что поможет вам слушать музыку.

Я уже говорила, что симфония — это многочастное произведение, поэтому, естественно, в симфонии не один, не два, а целая галерея музыкальных образов, очень много музыкальных тем, так же, как в опере. Но в опере нам помогают слова, декорации, костюмы, действия актеров на сцене. В симфонии же, где ничего этого нет, на помощь приходит знание законов музыкального искусства. И конечно, чем тщательнее, чем четче выполняются композитором эти законы, тем легче понять его музыку.

«Отцом симфонии» считается немецкий композитор Гайдн. Это не значит, однако, что до Гайдна симфонии вообще не было, но именно Гайдн установил законы *классической* симфонии (о том, что это значит, мы поговорим немножко позже).

Вторым великим симфонистом, учеником и последователем Гайдна был Моцарт.

Почти все симфонии, созданные этими композиторами, имеют одинаковое строение. Каждая из них состоит из четырех частей, из которых самая сложная для понимания обычно первая.

Вот в ее законах мы и попробуем разобраться, прежде чем обратимся к самой музыке.

Называется первая часть симфонии очень непонятно: «Сонатное аллегро». Слово «аллегро» означает «быстро»; следовательно, первая часть симфонии обычно быстрая.

Теперь представьте себе, что мы говорим не о музыкальном произведении, а о драматическом, то есть о какой-нибудь пьесе, в которой всего два главных действующих лица.

Всякая пьеса всегда начинается с того, что мы знакомимся с ее героями. Такое начало — знакомство — называется «экспозицией», то есть показом главных героев. Затем с этими героями что-то происходит, действие развивается; оба действующих лица переживают какие-то трудности, может быть, даже ссорятся, спорят; один старается в чем-то убедить другого, подчинить его себе, доказать свою правоту. Иногда между ними вспыхивает борьба не на жизнь, а на смерть. И вот, наконец, наступает развязка. Иногда счастливая, иногда трагическая — в разных пьесах по-разному.

Ну так вот, первую часть симфонии можно сравнить с такой пьесой, где действуют два героя.

Вначале композитор как бы знакомит нас с двумя музыкальными темами, которые будут играть основную роль в первой части его симфоний. Первая тема называется главной партией, вторая — побочной.

В большинстве случаев главная партия — мужественная, энергичная, а побочная — мягче, лиричнее, теплее.

Этот раздел, в котором мы знакомимся с основными темами, называется так же, как в драме, экспозицией. В нем есть и другие музыкальные темы (как и в пьесе, кроме главных, есть и второстепенные действующие лица). Эти темы связывают главную партию с побочной, завершают их. Они так и называются: связующая и заключительная партии.

Но вот экспозиция кончилась и наступает раздел, который называется разработкой. Композитор *разрабатывает* главные музыкальные темы. Что это значит?

Если вы внимательно вслушаетесь в разработку, то услышите как бы отрывочки, кусочки одной или другой темы из экспозиции. Чаще всего разрабатывается главная партия.

Третий раздел называют репризой. Слово это означает «повторение». И действительно, обычно реприза начинается с точного или почти точного повторения главной партии. Затем следует побочная, как будто бы такая же, как вначале, но обычно побочная партия немного изменяется, словно борьба, которая проходила в разработке, изменила ее облик, подчинила ее главной партии.

Заключительный раздел первой части симфонии называется

кодой. Кода — это и есть заключение, завершение.

Я очень прошу вас, друзья, запомнить эти названия, так как на концерте я буду часто употреблять эти слова.

А теперь, наконец, когда эта длительная подготовка закончена, прошу вас в зал, друзья. В программе сегодняшнего симфонического концерта:

«Пятая симфония Бетховена
и
Шестая симфония Чайковского».

Вечер седьмой
СИМФОНИЯ

Мы — в зале Филармонии.

Стройные колонны белого мрамора, ряды белых полированных кресел, обитых красным бархатом. В глубине сцены орган поднимает ввысь свои серебряные трубы. Во всем — величественная, строгая красота.

А на эстраде ни красоты, ни стройности — теснота и неразбериха. Сцена заставлена стульями, пюпитрами — подставками для нот; в углу сгрудились медные котлы литавр, рядом с ними очень большой барабан, к стене грустно прислонились тоненькими шейками огромные, неуклюжие контрабасы.

Музыканты выходят на сцену. Рассаживаются.

Нет, мы с вами совсем напрасно сетовали на беспорядок. У каждого инструмента свое определенное место: одинаковые и похожие инструменты объединяются в группы.

Самая главная группа — струнная. Еще бы! Ведь в нее входит скрипка, царица музыки. Посмотрите, налево от дирижера помещаются скрипачи — первые и вторые скрипки (как первые и вторые голоса в хоре). Справа от дирижерского пульта по всему переднему краю расположились виолончели. За ними альты. Сзади контрабасы.

В центре эстрады — группа деревянных духовых. Флейты, гобои и кларнеты. А вот фаготы — фаготисты надевают на шею специальный шнурочек с крючком, за который прицепляют свой инструмент: удобнее играть и руки не так устают.

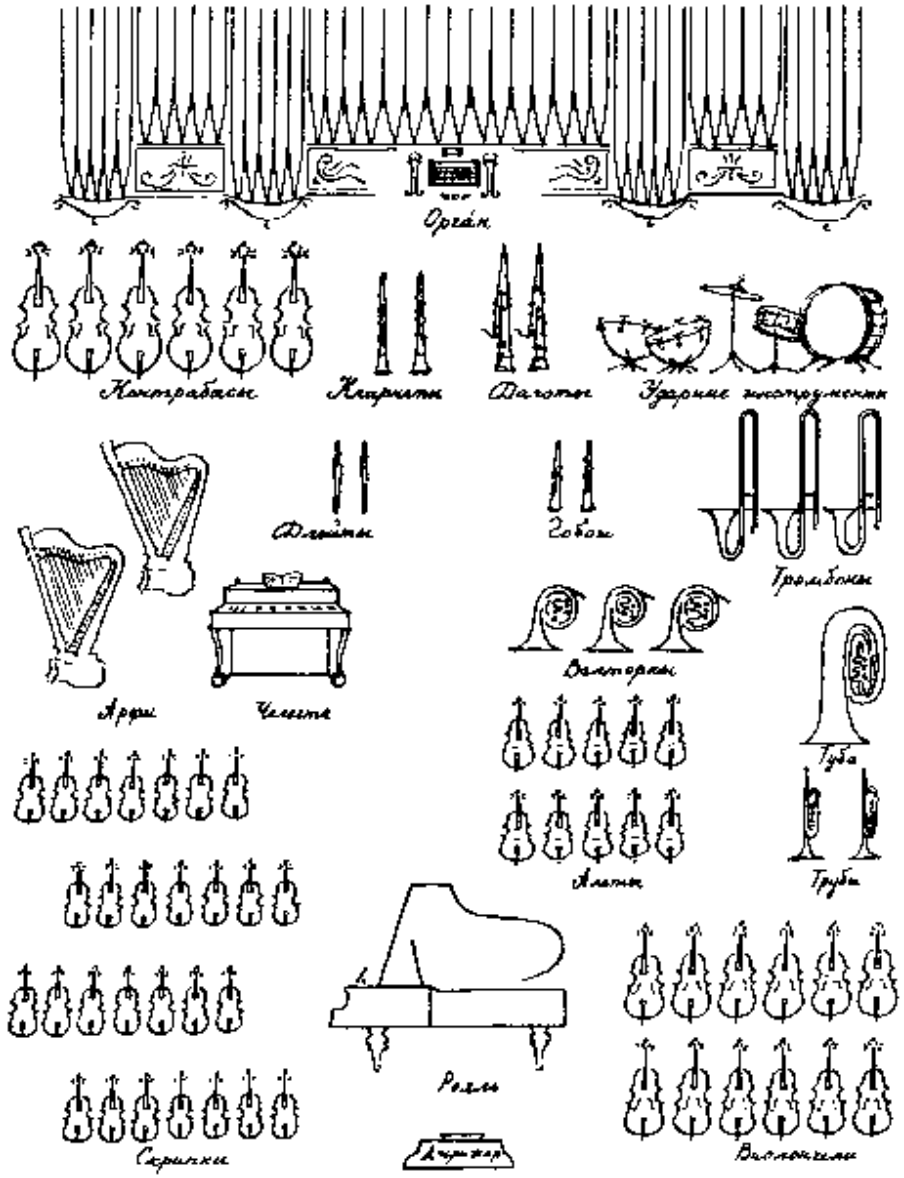
Направо от дирижера (на заднем плане) — сверкающие медные духовые, «медь», как говорят музыканты. В первом ряду звонкоголосые трубы и валторны. Сзади — длинные раздвижные тромбоны и огромная туба.

И, наконец, в дальнем правом углу находится сложное хозяйство группы ударных. Тут и барабаны — большой и малый, и шумные медные тарелки, и ксилофон, и бубен, и литавры.

Иногда дирижеры располагают инструменты иначе, по-своему. Но, конечно, основные четыре группы: струнные, деревянные духовые, медные духовые и ударные — всегда находятся вместе.

...Оркестранты уже на своих местах. Пробуют, настраивают инструменты. Есть люди, которые при этих довольно неприятных звуках уже начинают радостно волноваться: сейчас, сейчас

начнется настоящая музыка, зазвучит симфонический оркестр!



Симфонический оркестр. А что же все-таки это такое?

Одна маленькая девочка сказала: «Это когда много людей играют все вместе». Правильно? Правильно, да не совсем. Представьте себе такую картину: сидят люди и играют. Один на гитаре «Ах вы, сени мои, сени», другой на скрипке «Полет шмеля» из «Салтана», третий на трубе — какой-то военный марш. И людей много, и играют все вместе, а слушать невозможно. Нет, это не оркестр.

Ага, скажете вы, все должны играть одно и то же! Так ли это? Так, да не так. Подумайте сами, когда красивее звучит ваш школьный хор: когда он поет в унисон, то есть когда вы все поете одно и то же, или когда хор разделяется на два, на три, а то и на четыре голоса?

В оркестре еще сложнее, чем в хоре. Звук каждого инструмента имеет свой собственный характер, свой «тембр».

Помните Царевну-Лебедь? Ее изображали флейта и скрипка. Их чистые высокие тембры очень подходили волшебной девушке-птице. И вдруг ее музыкальную тему поручили бы сыграть гулкой, неповоротливой тубе или ворчливому фаготу! Никакой царевны не получилось бы.

Поэтому все инструменты в оркестре играют разное, каждый инструмент исполняет свою музыку. Но эти разные музыки никогда не мешают друг другу; одни инструменты, например, скрипки, ведут главную мелодию, другие сопровождают ее, украшают, поддерживают.

Первое отделение

В Большом зале Ленинградской филармонии всегда чувствуешь себя по-особому подтянутым и собранным, окружающие тоже кажутся какими-то торжественно-праздничными.

Здесь, как и в оперном театре, тоже очень хорошо знают эту коротенькую музыкальную паузу ожидания перед выходом дирижера.

Еще секунда... раздвигаются портьеры на дверях в глубине сцены, выходит дирижер и встает за дирижерский пульт.

Какое-то время он стоит неподвижно. Внимание всех сидящих в зале приковано сейчас к этому человеку. Только он один знает, слышит, как именно прозвучит первый аккорд, первый звук Пятой симфонии Бетховена. Он поднимает руку, и сразу словно невидимые нити протягиваются от его пальцев к пальцам и губам оркестрантов. Кажется, что глаза дирижера смотрят одновременно на всех оркестрантов. Притих, не шелохнется зал...

И в эту благоговейную тишину яростными и грозными ударами ворвалась музыка — главная партия первой части Пятой симфонии Бетховена.

Коротенький мотив, всего четыре звука... Вот он повторился... на этот раз еще мощнее, еще требовательнее... еще повтор, снова мощные грозные удары... «Так судьба стучится в дверь», — сказал

об этой музыке сам Бетховен.

Напряженно, настороженно перекликаются струнные — скрипки, альты; призывно-воинственно взметнулся тот же мотив в звуках валторны (он только немного изменился).

Да, так приходит в дом весть о несчастье, так узнает человек, что в его жизнь вошли настоящие трудности, с которыми нужно бороться и обязательно победить.

Тепло, задушевно звучит голос гобоя. Началась побочная партия. Мелодия, вначале очень мягкая, лиричная, постепенно становится мужественнее. Она очень светлая, почти радостная. Перед нами возникает образ человека, который станет героем всей симфонии.

Сильная фигура самого Бетховена, мятежная страстность и мягкая лирика его души как бы раскрываются перед нами в музыке побочной партии. И невольно вспоминаешь о том, что музыку, которую рождал его могучий талант, он мог слышать только внутри себя, своим внутренним слухом. Никогда он не слышал ни своей Пятой, ни Шестой, ни самой глубокой и мудрой Девятой симфонии. В период создания Пятой он был уже почти глухим, и слух его с каждым годом становился все хуже. В последние десять лет своей жизни он уже не слышал ничего.

Композитор, лишенный слуха! Что может быть страшнее, мучительнее для человека? Как же он выдержал? Как остался жить?

Все эти мысли теснятся в голове, когда слушаешь светлую музыку побочной партии. Сердце сжимается от жалости и страха за человека, которого уже успел полюбить.

Снова врываются неумолимые, грозные удары: не уйдешь, не спрячешься от них.

Начинается разработка.

Все в этой музыке пронизано ритмом зловещих ударов. Кажется, она уже побеждает, эта злая сила. Интонации главной партии становятся все более повелительными и злобно-торжествующими. Стремительно нарастает звучность... И вдруг, совершенно неожиданно, слабеет. Исчезает ритмическая четкость, властность... музыка стихает.

Но это еще далеко не конец борьбы. Снова грозно зазвучал оркестр, затем еще, еще... Победить человека не удалось, но борьба еще не кончена. Мы снова слышим главную партию такой, какой она была в самом начале симфонии. Это началась реприза. Однако побочная партия, тема героя, тема человека звучит здесь светлее, словно человек закалился в борьбе, стал тверже.

Наступает кода. Тема главной партии снова старается занять центральное место. Опять борьба, опять упорное сопротивление, отчаянная схватка... Так кончается первая часть.

Мы понимаем, что герой остался жить, что он не сдался, не подчинился, что его не сломило горе. И все же ощущения полной победы у нас еще нет. Слишком ярко звучит в ушах тема главной партии; мы не можем забыть ее ударов.

Где же человек возьмет силы для дальнейшей борьбы?

Спокойно, медленно зазвучали альты и виолончели. Музыка совсем-совсем другая, чем в первой части симфонии, — это глубокое раздумье. Так начинается вторая часть симфонии.

Но каким бы сосредоточенным и глубоким не было это раздумье, в нем нет полного и абсолютного покоя — это только передышка, недолгий отдых перед новым этапом борьбы.

Мы слышим в музыке мужественную поступь, движение вперед.

Слышите! Зазвучали валторны и трубы. Новая тема, новый музыкальный образ. Музыка становится еще более гордой и величавой. Она звучит как торжественный революционный гимн. В интонациях музыкальной темы чувствуется призыв.

Слушая музыку Бетховена, всегда помните, друзья, о том, что он был современником Французской революции. «Люби свободу больше жизни», — эта запись в дневнике выражает все жизненные идеалы Бетховена.

Понимаете теперь, в чем находит силу для борьбы герой? Понимаете, какие грандиозные и глубокие идеи может передавать музыка?

Здесь, во второй части симфонии, рождается подлинная уверенность в победе. И это будет победа не одного человека над своими личными несчастьями, а торжество всего народа над злом и несправедливостью.

Но до победы еще далеко. Начинается третья часть, и мы

снова слышим в музыке напряжение борьбы.

Низкие струнные инструменты, виолончели и контрабасы, начинают тему третьей части. Она звучит как порывистый взлет и тут же сникает.

Тихий, приглушенный вздох проносится в оркестре, словно минутная слабость героя, его сомнения... И, как бы воспользовавшись этой минутной слабостью, сразу же возникает знакомый зловещий ритм главной партии первой части. Сначала мощными сигналами врываются голоса валторн, затем угрожающе гремит весь оркестр.

Стремительно сменяя одна другую, несутся в неудержимом вихре темы третьей части, нарастает напряжение... и вдруг — грубоватая, нарочито грузная тема. Она такая же стремительная, как и прежние, но в ней совершенно ясно чувствуется какая-то насмешка, хлесткий юмор. Пожалуй, музыка здесь напоминает какой-то народный танец. И это далеко не случайно. В симфонии прочно утвердился новый герой — народ.

Слышите, снова появились знакомые темы начала третьей части. Но теперь они уже звучат прозрачнее и радостнее. Исчезает трагическая напряженность. Стремительный вихрь подхватывает нас и переносит в светлый и ясный, совсем другой мир. Это без всякого перерыва начинается последняя часть симфонии — триумфальный победный финал.

Вся музыка финала — праздничное шествие. Только на какое-то мгновение, как набежавшее облако, появляется ритмический рисунок «грозных ударов» первой части, как короткое напоминание о пройденных тяжелых днях, после которого еще сильнее, еще ярче ощущается радость победы.

Торжествующе гордо гремит оркестр, ясные, мощные голоса медных инструментов, стремительные взлеты деревянных духовых, ликующие голоса скрипок — все сливается в победном хоре.

Сейчас мы до конца понимаем главную мысль симфонии, ее основную идею. От страданий и борьбы одного человека — к радости и победе всего народа.

Антракт

Вот, друзья мои, что такое симфония, — великолепное *согласие* человеческой мысли, гения и труда.

И для того, чтобы язык ее стал понятен, для того, чтобы чувства и мысли, заложенные в ее звуках, стали вашими мыслями

и чувствами, стоит, мне думается, затратить некоторые усилия на изучение хотя бы основных законов музыкального искусства.

Учителями, вдохновителями Бетховена были Гайдн и Моцарт — создатели строгих, четких законов построения симфонии. Музыка их симфоний была в основном безмятежной и жизнерадостной, она очень легко укладывалась в ясные и четкие рамки. Эти симфонии мы называем теперь *классическими*.

Две первые симфонии Бетховена мы тоже можем назвать *классическими* по строению. И хотя бунтарская натура «молодого львенка», как называли юного Бетховена друзья, сказывается уже и в ранних его произведениях, все же образы этих симфоний очень близки образам симфоний Гайдна и Моцарта.

А первые такты Третьей симфонии написаны сразу же после того, как молодой еще Бетховен окончил свое завещание, в котором прощался с жизнью (он узнал в то время о своей неизлечимой болезни, узнал, что его ждет глухота). Значит, она написана в самое тяжелое для композитора время. Но знаете, как называют Третью симфонию? Подзаголовком к ней во всех многочисленных нотных изданиях стоит «Eroika», что значит «Героическая».

Ее высокая гражданственность, рожденная лозунгами Французской революции, помогла композитору победить в себе отчаяние человека.

И понятно, что такие грандиозные идеи не могли уложиться в строгие рамки классической формы, и Бетховен расширил эти рамки, в чем-то отошел от классических законов.

Французская революция закончилась. Победила реакция. Все чаще стали встречаться в искусстве образы непонятых одиноких мечтателей, романтиков, уходящих от жизни, от разрешения каких-то мучительных вопросов в свой собственный, выдуманный для себя, несуществующий мир.

Понятно, что композиторам-романтикам еще труднее стало выражать свои туманные, неясные мечтания в строгой и ясной форме классических симфоний. Появились симфонии, которые мы теперь называем романтическими, симфонии Шуберта, Шумана и других композиторов XIX века.

Композиторы-романтики учились не только на симфониях Гайдна и Моцарта, но и на симфониях Бетховена, у которого, как мы уже знаем, часто можно было встретить отступления от признанных законов.

Это не значит, однако, что законы построения симфонии совсем исчезли или заменились другими. Просто они стали более гибкими, как бы подчинились содержанию музыки. В истории симфонии начался новый этап.

Антракт подходит к концу. У нас с вами впереди еще одна симфония; еще раз музыка раскроет перед нами внутренний мир человека. Он будет совсем другим — этот главный герой Шестой симфонии Чайковского. Он чувствует и мыслит совсем иначе, чем бетховенский герой. И рассказ о нем — это рассказ о человеке, хотя и сильном и, несомненно, незаурядном (может быть, даже художнике или поэте), но очень одиноком.

Герой симфонии Бетховена близок нам так же, как близки и дороги герои нашей революции, как мужественные, несгибаемые герои грозных лет Великой Отечественной войны, о которых пишут музыку советские композиторы; он близок нам, как Павел Корчагин, которого страшная болезнь не смогла оторвать от народа, от участия в кипучей жизни нашей страны.

Главный герой симфонии Чайковского вызывает в нас совсем другие чувства. Он слабее бетховенских героев. Трагедия его в том, что он очень одинок. Он один борется со всеми невзгодами и несчастьями. Но у него благородная и красивая душа, светлые и чистые стремления; он мечтатель и поэт. Он русский и любит русскую природу, понимает и глубоко чувствует ее, ему близко и дорого народное искусство, народное творчество (мы поймем это, если вслушаемся в музыку Чайковского, всегда и во всем такую по-настоящему русскую). В неравной борьбе со злом, с несправедливостью этот человек гибнет. Но он мужественно боролся. Мысли и чувства этого человека были высоки и прекрасны. Он страстно любил жизнь и боролся за нее. И этим он понятен и дорог нам.

Второе отделение концерта

Шестая симфония — последняя симфония Чайковского. Через девять дней после ее первого исполнения Чайковского не стало.

«Я ее люблю, как никогда не любил других моих музыкальных чад», «Вложил без преувеличения всю свою душу», — говорил о ней сам автор.

...Взлет дирижерской палочки — и словно откуда-то из глубины выползает медленная, зловещая тема. Она рождается в звучании самых низких, басовых инструментов оркестра — тревожная и мрачная. Это вступление к симфонии.

Вот снова зазвучал тот же мотив, только теперь по-иному — порывисто, возбужденно; мы слушаем главную партию первой части.

В душевном смятении, в самом разгаре каких-то мучительных

переживаний предстает перед нами герой симфонии. Музыка становится все беспокойнее, все напряженнее. Трепетно и встревоженно звучат скрипки, словно бьется неровно, лихорадочно пульс смертельно усталого, но еще не сломленного человека. Он мечется в поисках выхода. Еще минута — и наступит отчаяние...

Но вместо этого злые силы, горе, тревога отступают перед новой мелодией. По сравнению с главной, побочная партия кажется особенно задушевной, полной грустного и чистого покоя. Она прекрасна, как мечта о счастье, но только мечта, недосягаемо далекая.

Резко, внезапно изменяется темп, и весь оркестр словно содрогается. Отчаянно взметнулся вверх стремительный пассаж, и сразу же его останавливают грозные голоса труб. Они, как могучая лавина, скатываются вниз, преграждая путь взлету оркестра. Начинается средний раздел, разработка.

Почти все время звучит тема главной партии. Она проходит у разных инструментов, в разных регистрах — то низко, глухо, в басах, то напряженно, страстно — у звенящих скрипок.

Отчаянная схватка длится очень недолго. Медленная, полная зловещего величия тема возникает в низком звучании медных инструментов — труб, тромбонов и тубы.

Даже у нас, не знакомых со страшным, мертвенным напевом этой темы, холодеет сердце от страха. Как же страшно было слушать эту музыку современникам Чайковского, которые узнавали в ней одно из самых мрачных песнопений молитвенного обряда похорон. «Со святыми упокой» — чудилось в завывании ветра пушкинскому Герману, когда он вспоминал похороны Пиковой дамы.

Здесь, в симфонии, это первое напоминание о смерти.

И все же снова медленно и устало поднимается в оркестре тема главной партии. Несмотря ни на что, человек еще раз вступает в борьбу за жизнь. Вот тема уже звучит почти так же, как в начале. Как будто бы начинается третий раздел, реприза. Нет. Это еще одна схватка, еще отчаяннее, еще напряженнее... и вдруг замирает, останавливается движение музыки. На фоне застывших, однообразно тянущихся нот надломленно и устало перекликаются струнные и тромбоны с тубой. Сил больше нет. Больше мы не услышим этой смятенно-трепетной темы. В репризе, отступая от классических законов симфонии, скорбно звучит только нежная тема побочной партии.

Мечтательным и легким вальсом начинается вторая часть симфонии. Но, в отличие от обычных вальсов, этот звучит несколько странно, неуверенно, призрачно. Вслушайтесь в музыку

и поймете, откуда возникает это ощущение. Танцуя обычный вальс, вы как бы считаете про себя: «Раз-два-три». Ударение на «раз» и более слабые доли «два» в «три». Здесь непривычный, особый счет, не на три, а на пять. Отсюда и ощущение неуверенности движения. Это безусловно вальс, легкий и изящный, но словно во сне, как видение.

Вторая часть симфонии — как и у Бетховена, отдых от острого напряжения первой части. Но там музыка показывала нам героя, для которого отдых — это возможность еще раз продумать все, взвесить свои возможности и прийти к решению, от которого зависит победа.

А здесь это отдых очень утомленного неравной борьбой человека, это сон, недолгий и неспокойный. Новый музыкальный образ словно напоминает о мучительной борьбе... и снова призрачный и легкий вальс-видение.

Все же светлые, далекие и неверные мечты возвратили ненадолго какую-то силу. Жизнь настолько прекрасна, словно говорит нам композитор, что за нее нужно бороться, пока есть хоть какая-то возможность.

...Таинственно шелестят струнные. Начинается третья часть симфонии. В этом шуршащем звучании можно расслышать пока еще неуверенную и робкую тему будущего марша. Как хочется, чтобы он зазвучал — энергичный, сильный и бодрый. И он действительно звучит в полный голос; мы слышим твердую и четкую поступь... Но все яснее проступает в ней какая-то зловещая угловатость, музыка становится все более жесткой... Нет, это не марш победы, это последний, отчаянный бросок смертельно раненного человека. Лавиной скатывается, грохочет музыка... пауза... тишина...

Скорбно, как приглушенные рыдания, зазвучали скрипки. Что это? Неужели финал? Да. В этой симфонии финал медленный. Трагедия совершилась, и человек умирает.

Музыка пытается преодолеть эти горькие, безутешные рыдания. Она словно говорит нам: смотрите, жизнь еще не совсем ушла из неподвижного тела. Так, вероятно, всматривались с надеждой родные и друзья в лежащего на диване умирающего Пушкина. Еще колеблется поднесенное к губам перышко, вздрагивают ресницы. Поднимается и снова никнет музыка... Вот на какое-то мгновение она становится чуть более светлой, как робкая надежда... как смутное напоминание о прекрасной мечте... и тихий жуткий удар беспощадно обрывает ее[22]. Смерть. Напряженная, страшная тишина, и сразу же за этой небольшой паузой в оркестре слышатся рыдания. Сколько горя, сколько отчаяния в музыке! Как ясно чувствуешь, что умер прекрасный,

чистый и благородный человек.

Шестая симфония Чайковского окончена.

Я много раз слышала эту музыку в концертах и не помню, чтобы когда-нибудь аплодисменты раздались сразу же после окончания симфонии. Всегда наступает тишина, молчание, и только потом зал взрывается аплодисментами.

Вот вам еще один музыкальный образ. Перед нами прошла еще одна человеческая жизнь. Конечно, это трагедия, но вера в жизнь, страстная любовь к жизни все время чувствуется в гениальной музыке Чайковского.

И когда вы станете старше, друзья мои, и почувствуете всю глубину, всю силу этой музыки, вы поймете, за что любил Шестую симфонию величайший из людей — Владимир Ильич Ленин.

Закончился наш последний, наиболее трудный музыкальный вечер. Мы заглянули в самую потрясающую, в самую сильную и интересную область музыкального искусства.

Но встреча у нас еще не последняя. Следующий наш разговор мы будем вести о вещах, которые на первый взгляд не имеют никакого отношения к беседам о музыкальных жанрах. Однако, если вы полюбите музыку и захотите чаще ее слушать, вам обязательно придется иметь дело с радиолами, граммпластинками и магнитофонами. А раз это так, я очень хочу, чтобы вы знали и о том, как сохраняется музыка, почему становится возможным слушать ее не только на концертах, но и у себя дома, тогда, когда захочется.

„ВНИМАНИЕ! МОТОР!“

«Дорогая редакция! Вам пишет ученица седьмого класса Лена Петрова. Я очень люблю музыку. Особенно я люблю слушать пение. Прошу вас передать по радио серенаду Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст» в исполнении Шаляпина».

Вас ничто не удивляет в этом письме?

Наверное, нет — письмо как письмо. В передачах «Музыкальная шкатулка», в радиоконцертах по заявкам слушателей очень часто читают такие письма. Люди просят передать пение Шаляпина, игру Вана Клиберна или фортепьянный концерт Рахманинова в исполнении автора.

И никому эти просьбы не кажутся невыполнимыми, хотя Шаляпина и Рахманинова уже нет в живых, а Вана Клиберна никто, даже по вашей самой горячей просьбе, не станет вызывать из Америки, чтобы он один раз выступил по радио.

— Ну, а чему тут удивляться? — скажете вы мне. — Обыкновенная техника!

Да, вы правы, но не слишком ли мы с вами, друзья, привыкли к чудесам? Часто ли мы задумываемся над тем, что же означают эти слова — «обыкновенная техника». Действительно, привыкать приходится быстро. Ведь по сравнению с космическим кораблем «Союз» патефон или даже магнитофон кажутся нам такими же обыкновенными и привычными, как электрическая лампочка или репродуктор. Однако совсем еще недавно и это обычное казалось невероятным чудом.

Так или иначе, даже нам, музыкантам, без техники теперь не обойтись. Вот я и приглашаю вас сегодня в Дом радио.

Я никогда не просила вас соблюдать тишину. Зачем? Вы и сами не стали бы громко разговаривать и шуметь в то время, когда звучит музыка. Но сегодня, против обыкновения, я именно об этом буду просить вас. Нужна особенная тишина, полнейшая, абсолютнейшая.

Ну, как, согласны? Тогда давайте тихонечко заглянем в самый большой зал Дома радио, на двери которого написано: «Первая студия». Здесь идет запись. Здесь сейчас записывают музыку.

Что это значит? Как записывают? Нотами? Но тогда зачем такая уж абсолютная тишина?

Никто ничего не пишет. На сцене сидит оркестр, точно так же, как на любом концерте в Филармонии. Перед оркестром дирижер. И ничего, никакой музыки не слышно.

Впрочем, постойте-ка... Очень тихо, словно откуда-то

издалека, доносится дробь маленького барабанчика (такой барабанчик называют еще «военным»).

Все время повторяется одна и та же ритмическая фигурка.

Да вы знаете, что это за музыка?! Это...

— Стоп! Пожалуйста, еще раз сначала. Теперь все было бы хорошо, только, барабанчик, будьте добры, отодвиньтесь еще чуть-чуть.

Что такое? Откуда этот голос? Громкий, спокойный и в то же время какой-то странный. Дирижер? Нет. Он покорно опустил свою дирижерскую палочку, ждет. А таинственный голос произносит: «Внимание! Приготовились! Мотор!»

И снова тихая дробь барабанчика. Я знаю, сейчас вступит флейта.

— Стоп! Теперь вы сели слишком далеко, немножко ближе, пожалуйста.

Опять этот таинственный голос! Откуда он? В зале, если не считать нас с вами, кроме дирижера и оркестра, никого нет.

Посмотрите-ка на стену. Видите большое окно, единственное на весь зал? Окно выходит не на улицу — за ним видна какая-то комнатка, а в ней сидят люди. Вот один из них поднял руку, и в зале снова раздалось:

— Внимание! Приготовились! Мотор!

И снова принялся выстукивать свой ритм барабанчик.

Только мы приготовились слушать, как вдруг снова: «Стоп!»

Должна вас огорчить, друзья: здесь нам не придется спокойно послушать музыку — мы сделаем это немножко позже.

Комнатка, которую мы с вами видели в окно зала-студии, носит название аппаратной. Там уже можно чувствовать себя свободнее; абсолютной тишины там не требуется, и вот там-то я потихонечку и объясню вам, что здесь происходит.

Прежде всего давайте осмотрим аппаратную.

Магнитофоны. Правда, не такие, какие можно увидеть в школе или в доме у кого-нибудь из вас, а гораздо больше, но узнать их нетрудно. В углу — огромный ящик, затянутый шелковой плотной тканью. Впрочем, это тоже знакомый предмет — динамик-усилитель, почти такой же, как в зале кинотеатра.

Здесь, в аппаратной, тоже звучит музыка. Динамик передает ее из студии. Если смотреть в окно на дирижера и оркестрантов, то кажется, что музыка доносится прямо из зала. Но стоит выключить динамик, как это впечатление пропадет, — ни один звук не проникает в студию из аппаратной и обратно, когда выключены микрофоны.

У самого окна аппаратной — операторский пульт (прошу не путать его с оркестровыми пультами, на которые оркестранты

ставят ноты). Он похож на большой стол, только заполненный всякими рычагами, ручками, кнопочками. Маленькие разноцветные лампочки-сигналы придают пульту очень нарядный вид.

Неторопливо перематывается с одного диска на другой узенькая коричневая лента — пленка. Человек, стоящий у магнитофона (он называется «звукооператор»), нажал кнопку — и диски остановились.

Обратите внимание на пленку. Одна из ее частей уже хранит на своей гладкой поверхности все богатейшее звучание симфонического оркестра. На ней уже *записана* только что исполнявшаяся музыка.

И при этом внешне пленка не изменилась ни капельки. Как бы тщательно вы ее ни рассматривали, самый зоркий из вас не отличит использованную пленку от чистой, на которой ничего не записано.

Человек, сидящий у пульта, говорит:

— Давайте послушаем.

В аппаратной его голос совсем не кажется таинственным и странным — обыкновенный голос: негромкий, деловой.

Дирижер и кое-кто из оркестрантов переходят в аппаратную. Остальные остались в студии. Они тоже будут слушать — в студии есть динамик.

Сухое, короткое «щелк» — и диски магнитофона закрутились в обратную сторону. С невероятной быстротой перематывается пленка, а из динамика вместо музыки несется ужасающий визг, скрежет, шип.

И это просили послушать? Кошмар! Очевидно, там что-то испортилось.

Но вокруг все спокойны. Значит, ничего особенного не случилось, а к этим звукам, видимо, все привыкли. Это только что сыгранная музыка звучит, во-первых, во много раз быстрее, а во-

вторых, обратным ходом, от конца к началу.

Уф! Наконец-то кончилась пытка! Теперь можно слушать музыку. Этот небольшой кусочек, очевидно, записали до нашего появления в студии. Наверное, многие из вас слышат эту музыку в первый раз. Но я ее знаю и очень люблю. Это начало первой части Седьмой симфонии Шостаковича.

Мы с вами просто слушаем музыку, а музыканты и дирижер слушают сами себя. Ведь им нужно учесть все недостатки, чтобы не повторить их, когда придется (а придется обязательно, и сейчас же) играть еще раз все сначала.

Кстати, вас пора уже познакомить с человеком, голос которого вы слышали в студии.

Он называется «звукорежиссер». Во время записи он — самый главный. Слово его — закон. Сейчас он тоже внимательно слушает. Но только слышать он должен гораздо больше, чем мы с вами, и даже больше, чем исполнители.

Вам, очевидно, кажется, что оркестр играет стройно, слаженно, никто не фальшивит. Мне (поскольку я знаю эту музыку лучше, чем вы) удалось заметить несколько погрешностей: кое-где чуть разошелся оркестр, недостаточно выразительно играли скрипки.

Сами исполнители, конечно, отметили еще больше таких погрешностей. Они переговариваются с дирижером, что-то тихонько напевают — им музыкой легче объясняться, чем словами.

— А вторые скрипочки придется пересадить подальше, — говорит вдруг звукорежиссер, — они забивают первые.

Ах, вот почему мне не понравились скрипки! Сейчас я и вам это объясню.

Главная, основная мелодия скрипок была недостаточно слышна, потому что вторые, подчиненные, скрипки играли громче, чем нужно. Сама я, как видите, не догадалась, в чем дело, а звукорежиссер сразу услышал.

У дирижера на этот счет есть свое мнение.

— Зачем же пересаживаться? — говорит он. — Вторые скрипки просто могут играть тише и легче.

Кому, казалось бы, как не дирижеру, знать возможности своего оркестра!

Но звукорежиссер непреклонен.

— Мне этого будет недостаточно, — говорит он, и глава оркестра смиряется, а скрипачи в студии (они слышали весь разговор по динамику) начинают покорно переносить свои пульты и стулья туда, куда указывает придирчивый звукорежиссер.

А теперь взгляните-ка в оркестр. Видите, среди пультов то тут, то там возвышаются тонкие длинные шесты с металлическими сетчатыми коробочками наверху. Это микрофоны. Они передают звук из студии в аппаратную и на ленту магнитофона.

В симфоническом оркестре есть инструменты сильные и слабые по звучанию. Когда мы слушаем музыку на концерте, нам кажется, что инструменты не заглушают друг друга. Рассадка оркестра давно уже продумана, выверена, и оркестр звучит как нужно. Но микрофон — вещь куда более капризная, чем слух человека; и если поставить только один микрофон, то он будет воспринимать одни инструменты лучше, а другие хуже. То вдруг резко, заглушая всех, вылезет вперед труба, то пропадут куда-то альты, — словом, начнутся всякие неприятные сюрпризы.

Вот для того, чтобы этого не случилось, звукорежиссер и расставляет в оркестре несколько микрофонов. Дело это очень сложное, требующее не только большого умения и опыта, но и таланта. Каждый звукорежиссер ставит микрофоны по-разному.

Микрофоны имеют на операторском пульте свои регуляторы. Нужно, например, выделить скрипки — звукорежиссер поворачивает одну ручку; понадобилось усилить звучание деревянных духовых — и он поворачивает другую. Дирижер управляет музыкантами, а звукорежиссер — звуками.

Оркестр играет, магнитофон записывает все это на пленку, а звукорежиссер то одну ручку повернет, то другую... то включит один микрофон, то другой... так и колдует над звуками.

Все эти сложности, хитрости, чудеса совершаются для того, чтобы как можно лучше прозвучали симфонии Чайковского и Шостаковича, романсы Рахманинова, песни Дунаевского, оперы и кантаты, квартеты и трио, — словом, чтобы музыка была такой, какой хотел бы ее слышать сам композитор.

Для этого снова, уже в который раз, маленький барабанчик выстукивает ритмическую фигурку и магнитофон покорно записывает все повторы; для этого переставляются микрофоны, пересаживаются музыканты, спорят дирижер со звукорежиссером.

Слово «дубль» буквально означает «двойной», но здесь, в аппаратной, можно услышать: «третий дубль», «четвертый дубль». Каждый новый повтор называют «дублем». Звучит немного смешно, но что поделаешь, зато удобно. Сами же подтрунивают над собой, однако делают и больше. Впереди еще три части симфонии, а во время прослушивания последнего дубля все еще возникают споры, все еще есть недовольные.

Первыми теряют терпение звукооператоры:

— Давайте писать дальше. Материала достаточно, есть из

чего выбирать.

Непонятно. Что выбирать? Из чего?

Оказывается, выбирать хорошие куски музыки из сделанных дублей. Все равно непонятно? Звукооператоры пожимают плечами — обыкновенный монтаж.

Слово «монтаж» — понятное слово. Монтировать — значит собирать целое из отдельных готовых частей. Монтируют здания, станки, турбины, а вот теперь, оказывается, что музыку тоже можно монтировать.

Как известно, почти в каждом ремесле, в каждом деле человеческим рукам нужны помощники — инструменты. Нужны они и при монтаже. Какие же?

И тут мне вспоминается рассказ Чехова «Мальчики».

«...Мамаша вбегала в детскую с очень озабоченным лицом и спрашивала:

— Кто взял мои ножницы? Опять ты, Иван Николаич, взял мои ножницы?

— Господи, боже мой, даже ножниц не дают! — отвечал плачущим голосом Иван Николаевич и, откинувшись на спинку стула, принимал позу оскорбленного человека...»

Так вот. Совершенно такие же разговоры (ну, разве что без «господа бога») можно услышать по многу раз на дню в магнитофонном цехе, потому что ножницы — главный и незаменимый инструмент при монтаже. Да-да, самые обыкновенные ножницы и клей. Ножницами пленку разрезают, а клеем склеивают обратно. Что, опять неясно? Ну, тогда слушайте.

В кабину принесли коробки с дублями. Звукооператор и звукорежиссер еще раз внимательно прослушивают записанное.

В первой записи хорошее начало, а середина звучит лучше во втором дубле... Так, понятно. Ставят снова первую запись и включают магнитофон. В каком-то месте (в каком — это уже установлено при прослушивании) магнитофон остановят и перережут ножницами пленку, чтобы потом приклеить к ней другую, отрезанную от второго дубля.

Затем на другом магнитофоне прослушивают дубль, вырезают тот кусок пленки, который нужен, и приклеивают к первому куску. Не всегда можно это сделать. Иногда приходится еще раз записывать все с самого начала. И так бывает.

... Слушают дальше, и вот снова какой-то лишний шумок, как будто кашель. Ну да! Так и есть!

— Повезло, — говорит звукорежиссер, — на конце закашляли.

Это значит, что кашель раздался в конце музыкальной темы. Можно его вырезать, музыка от этого не пострадает.

Тут уж сам звукорежиссер берется за дело. Он останавливает магнитофон и руками протягивает пленку через звуковоспроизводящую головку.

В динамике скрежет, низкий, басовый... попробуй тут услышать, в каком месте ленты записан кашель! Но звукорежиссер слышит. Раз-два — лязгнули ножницы, и на ладони лежит маленький кусочек пленки.

— Получите ваш кашель, — говорит звукорежиссер заглянувшему в кабину дирижеру оркестра (тому ведь тоже не терпится узнать, как идет монтаж).

— Ох, уж эти ленинградские погоды! Вечно простужаешься — смущенно оправдывается дирижер и прячет обрезок пленки в карман, на память.

Звукооператор уже склеил оба конца пленки, и теперь все в порядке — кашля больше нет. Можно слушать.

Поначалу может показаться, что этим людям нет никакого дела до глубочайших мыслей музыки Баха, до титанической силы симфоний Бетховена, до красоты мелодий Чайковского. Порой кажется, что эти люди могут сказать о себе то же, что говорил пушкинский Сальери, сухой, педантичный музыкант, сравнивая себя с Моцартом: «Музыку я разъял, как труп».

Кажется это потому, что музыку здесь слушают не так, как в концертных залах или дома по радио: вслушиваются в каждый такт, в каждую ноту, созвучие, аккорд. Бесконечно повторяют один и тот же кусок музыки, и совсем не потому, что он очень понравился. Какое там! Вовсе наоборот. Именно не понравился. Хорошо еще, если можно что-то сделать, как-то исправить, а то бывает, что и нельзя.

Но поговорите-ка с ними о музыке, и вы увидите, что все эти люди великолепно понимают и чувствуют музыку, страстно любят ее. Присмотритесь повнимательнее к их придирчивому копанию в нотах и звуках, и вы поймете, что ни на секунду не забывают они о содержании музыкального произведения, о его красоте и выразительности. И все, что ими делается, делается для того, чтобы мы с вами могли слушать любимую музыку, наслаждаться чистым, безупречным звучанием оркестра, рояля, человеческого голоса.

Вот сейчас мы попросим поставить нам готовую пленку и послушаем Седьмую симфонию Шостаковича.

Впрочем, погодите. А знаете ли вы, что это за симфония?

Год ее создания — 1941-й. Место, где она была написана, — город Ленинград.

Да, такие «анкетные данные» говорят сами за себя, ведь это не просто название города.

Сорок первый в Ленинграде — это блокада. Это холод и мрак, это обстрелы и бомбежки, это крохотный, умещающийся на ладони кусочек хлеба на весь день. Это обледеневшие набережные Невы и проруби, к которым тянутся за водой нескончаемые очереди измученных, голодных людей.

Но сорок первый в Ленинграде — это не только ужас и смерть. Это несокрушимая воля советских людей, вера в победу, это труд, тяжелый, упорный труд во имя победы.

Советский композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович дежурит во время налетов на крыше дома, а в свободное от дежурств время он сидит в своем нетопленом кабинете, такой же усталый и голодный, как и все ленинградцы, и пишет, пишет, пишет...

Он сочиняет новую симфонию.

«Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу — Ленинграду я посвящаю свою Седьмую симфонию».

Дмитрий Шостакович

Чистые, ясные голоса струнных начинают симфонию.

Мужественная мелодия звучит светло и спокойно — тема главной партии. Вот она повторяется еще раз. В мощном звучании всего оркестра встает перед нами образ Родины.

И снова запели скрипки. Им аккомпанируют альты и виолончели. Широко льется красивая мелодия побочной партии. Звучание оркестра становится легким и прозрачным.

Это тоже образ Родины, это песня о ее прекрасной природе, о широких просторах нашей страны, песня о мирном труде и счастливой жизни советских людей.

Два нежных высоких голоса слились в поэтически светлом дуэте — скрипка и флейта пикколо. Здесь она звучит очень ласково.

Затихли голоса скрипки и флейты, словно растворились в прозрачном воздухе. Нас охватывает ощущение покоя и тишины.

Слышите! Вот она, дробь маленького барабанчика, еле слышная, четко размеренная дробь. «Тра-та-та-та, тра-та-та-та»,— тихо выстукивает барабанчик, и от этой бесстрастной, мерной россыпи холодеет сердце.

Упорно и тупо повторяется стальной ритм. Коротко, отрывисто, будто вздрагивая, падают в эту жуткую тишину отдельные острые нотки струнных. И тихий, свистящий и въедливый голосок флейты начинает простенькую приплясывающую мелодию. От ее пустой, какой-то механичной,

примитивной беззаботности становится еще страшнее. Этой музыке чуждо все человеческое, все живое...

Кончилась мерзкая песенка и снова началась. Теперь уже ее высвистывают два голоса, две флейты. Одна из них — та самая маленькая флейточка, которая только что пела вместе со скрипкой нежный дуэт. Но теперь ее голос еще злее и въедливее, чем голос большой флейты.

А дробь барабанчика становится все слышнее.

В разных регистрах, у разных инструментов повторяется песенка-марш, с каждым разом громче... громче... громче... И все так же неумолимо жесток дробный стук барабанчика, и тоже все громче... громче... громче...

Вот уже в резких, жестких, торжествующе наглых голосах меди гремит приплясывающая мелодия... Она стала еще уродливее, еще страшнее. Во весь свой исполинский рост встает бездушное чудовище — война.

Гремит, грохочет оркестр. И над всем этим хаосом звуков царит мертвенная дробь военного барабанчика. Кажется, нет спасения от злобной силы. Что может заглушить, прекратить этот лязгающий гром, эту жуткую, размеренную дробь?

И вдруг в напряженном звучании оркестра возникает тема Родины. Трагически-скорбная, она по-прежнему прекрасна мужественной, горькой красотой. В ней сейчас нет спокойного величия, однако ее благородная сила осталась. И мы верим в эту силу. Глубокая человечность и благородство этой музыки сильнее, чем самый страшный грохот темы «нашествия»[23].

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (р. 1906)

Как скорбный реквием памяти павших, звучит теперь тема побочной партии. Ее интонации сдержанны и суровы.

Светлым воспоминанием проходит еще раз неизмененная, такая, как в начале, тема Родины. Высокие скрипки проводят поэтичную мелодию побочной партии... И снова монотонная дробь барабанчика. Война еще не кончена.

Небольшая пауза — и началась вторая часть. Помните, когда мы слушали симфонии Бетховена и Чайковского, мы говорили о том, что обычно вторая часть — это отдых после напряженной и драматичной первой части.

... Раздумчиво и грустно поют скрипки. Бережно поддерживают спокойную мелодию короткие нотки остальных струнных. Так человек, уставший от мучительного, невероятного напряжения, пытается успокоиться, отдохнуть. Чувства и мысли его пока еще скованны, он слишком измучен, чтобы радоваться выпавшему на его долю недолгому, неверному отдыху.

Постепенно мелодия становится шире. Легче становится дышать, исчезают тяжелые, страшные мысли...

Но тот же тихий, осторожный шорох струнных сменяет светлую музыку, снова оркестр звучит сдержанно. Слишком сильна усталость, слишком страшно все, что происходит вокруг, чтобы человека могли радовать эти воспоминания и надежды.

... Резко и насмешливо зазвучала музыка. Издевательски въедливо, словно кривляясь, поползла извивающаяся тема у фаготов и басового кларнета.

Знаете, друзья мои, на что похожа эта музыкальная тема? В ней совершенно ясно слышны интонации «Лунной» сонаты Бетховена. Те из вас, что слышали эту сонату, конечно, запомнили ее первую часть, одно из самых поэтичных созданий музыкальной классики. Нежная, грустная, прекрасная тема... Но зачем она здесь, и в таком искаженном, уродливом обличье?

Горькие мысли вызывает у нас такая музыка. Ведь это германский народ дал миру великого гуманиста Бетховена.

Как же могло случиться, что в той же стране, у того же народа, появилось самое страшное и бесчеловечное на свете — фашизм?

А музыка продолжает издеваться. Кажется, что весь оркестр злобно и торжествующе хохочет.

Постепенно она стихает, успокаивается, и снова мы слышим ту же осторожную, сдержанную мелодию, которую пели скрипки в начале второй части.

...Медленные и величественные аккорды — спокойные, сильные, уверенные. Оркестр звучит как орган. Кажется, что перед нами встает измученный, засыпанный снегом, израненный, но не сдающийся красавец Ленинград. Мужественная, строгая и в то же время героически приподнятая музыка. Она то звучит как голос оратора — сильного и мудрого человека, то разливается широкой торжественной песней. Она снова, как и в начале первой части, рассказывает о нашей прекрасной и гордой Родине. Только сейчас — это Родина в дни тяжелых испытаний.

В уверенное спокойствие решительно врывается энергичная, бурная тема. Опять борьба, опять мы слышим сухой четкий ритм маленького барабанчика. Но в нем уже нет прежней жесткости, леденящего душу ужаса, он только напоминает о страшной музыке «нашествия».

«... да ведь так это было в те... дни, на самом деле... именно так чередовались в сердце душевная тревога и упорство воли... когда организм собирал все силы для отпора смерти. Музыка тут говорила языком Шостаковича, но чувствами всех людей идущего на подвиг города»[24].

Неудержимым потоком несется музыка, единым дыханием, единым порывом... Вот промелькнула начальная «органная» тема этой части, но здесь ее играют трубы — и она звучит как боевой приказ.

Постепенно энергичное движение замедляется, останавливается, и, как в начале части, снова встает пред нами прекрасный, строгий и мужественный город-герой. Мы понимаем, что композитор говорит о неколебимой вере советских людей в победу над врагом. В каждом такте этой музыки вы чувствуете благородную силу, высокую нравственную чистоту.

...Три тихих удара. Это там-там. Он словно подготавливает нас к чему-то, дает сигнал. И сразу же без всякого перерыва[25] отдаленным, но грозным громом литавр начинается последняя часть симфонии — финал.

В «тихий гром» стремительно врывается главная музыкальная тема. Снова борьба, снова отчаянная схватка, но как резко отличается она от трагически страшного эпизода «нашествия»! Энергичная, волевая музыка скорее рассказывает не о самой битве, а передает ее высокий пафос, упоение боем.

Но вот исчезает вихревое бурное движение музыки, и мы слышим медленную, величаво скорбную тему. Это реквием. Траурная музыка не вызывает у нас, однако, тех горьких чувств, которые возникали, когда мы слушали траурный марш в первой части. Там мы словно были свидетелями смерти. Здесь — вспоминаем о погибших героях.

Там, в первой части, мы слышали скорбный ритм похоронного марша. Здесь — ритм старинного медленного танца сарабанды.

Снова появляется главная тема финала. Теперь она широкая, более медленная. Кажется, что ее сдерживает суровый ритм сарабанды, а она старается преодолеть этот ритм, вырваться из его четких рамок. Напряжение все усиливается... Шаг за шагом, словно поднимаясь на огромную, высочайшую вершину, устремленно, напористо звучит музыка... Последнее усилие...

Слышите? Это начало первой части, тема Родины, счастливой, созидательной жизни! Ее торжественно и гордо играют трубы и тромбоны. Победа! Снова мир и покой на нашей земле. Подумайте только! В страшные дни блокады голодный и замерзший человек создает музыку такой уверенной победной силы. Он верит в победу так же, как верили в нее тогда все советские люди, и музыка его в самые тяжелые дни войны рассказывала всему миру о будущей победе над фашизмом.

Так кончается Седьмая симфония Шостаковича.

Мы выходим из Дома радио. Вечер. На противоположной стороне Манежной площади на старинном красивом здании горят буквы: «Зимний стадион». Там, наверное, сейчас идут спортивные соревнования. Неподалеку — кинотеатр «Родина» — любимый кинотеатр ленинградских ребят.

Прекрасный город живет спокойной, мирной жизнью.

А в памяти все еще живет размеренная дробь барабанчика... Нет, нельзя, чтобы все это повторилось! Слышите, люди всего мира! Нельзя!

Уверена, что каждый из вас думает сейчас именно об этом. А ведь мы с вами только слушали музыку. Ту самую симфонию, в которой, как кажется многим, ничего не понять.

Послушайте ее еще раз, дорогие мои друзья, послушайте всю симфонию целиком и подумайте еще раз над тем, нужно ли учиться любить и понимать музыку.

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

... Медленно, очень тихо, словно боясь потревожить кого-то, в нашу комнату вошла музыка... Знакомая, любимая...

Мы узнаем эту раздумчивую, мерную поступь аккомпанемента; мы знаем, какой горькой печалью звучит сейчас мелодия; мы слушаем и вспоминаем имя, красивое, как музыка — Джульетта Гвичарди. Имя той, которую любил Бетховен, той, что не поняла, не оценила его любви, той, кому посвящена звучащая сейчас музыка — соната, названная кем-то «Лунной».

Но вот мы говорим: «Звучит музыка». Сама звучит? И только ли Бетховена должны мы благодарить за то, что слышим эти прекрасные звуки? Говорим также: «Исполнялась «Лунная» соната Бетховена» или: «Исполнялась Шестая симфония Чайковского»... Не кажется ли вам, что в такой фразе чего-то недостает?

Для того чтобы можно было ответить на эти вопросы, поговорим вначале... не о музыке.

Когда же она улыбнется?

В 1958 году в Ленинградском Эрмитаже были выставлены некоторые картины и скульптуры из коллекций знаменитой Дрезденской галереи.

Вспоминается один из залов Эрмитажа в те дни...

Люди входят. Переговариваются:

— Вот она! Видите, в центре?

— Какая маленькая...

— А почему такая странная голова?

— Ну, наверное был когда-то головной убор, знаете, такой высокий...

— Фараонская корона, — вставляет кто-то, — она обычно делалась из золота и драгоценных камней.

— Даже на статуях?

— Ну да...

Потом люди подходят совсем близко к маленькой скульптурной головке, что стоит в центре зала на высоком постаменте. Сразу же все разговоры смолкают и воцаряется долгое, очень долгое молчание. Может быть, изредка, как вздох, прошелестит «да-а-а»... и снова молчание. Стоят люди, молчат и думают. У царицы Нефертити, наверное, и в жизни был такой же золотисто-смуглый цвет кожи... Нежно розовеют губы. Как

удивительно, что на них сохранилась краска. Прошло ведь три с половиной тысячи лет!

... Один скульптор на вопрос, как он создает свои шедевры, отвечал: «Беру кусок мрамора и отсекаю все лишнее». До чего же великолепно сказано! Ведь вот он, маленький (конечно же, маленький — всего 19 сантиметров в высоту!) кусок кристаллического песчаника, от которого непредставимо давно египетский скульптор Тутмес «отсек все лишнее». А люди смотрят на него... смотрят... смотрят.

Камень кажется теплым, живым... Какое прекрасное, незабываемое лицо! А в глазах и губах притаилась улыбка.

Очень хочется улыбнуться этой прелестной женщине, но она почему-то медлит.

А люди ждут. Может быть, она все-таки улыбнется?

«Спасибо, — думают люди, — спасибо тебе, незнакомый скульптор Тутмес!»

О ромашках и колокольчиках

По залам Русского музея идет человек. Не останавливаясь, проходит комнаты, где висят картины Репина, Серова; не задерживается перед шедеврами Крамского и Сурикова. Ни «Иван Грозный» Антокольского, ни «Демон» Врубеля, кажется, не привлекают его внимание.

Странный какой-то человек. Зачем же он пришел в музей? Нет, нисколько он не странный. Он просто пришел на свидание со своей любимой картиной.

Вот видите, в небольшом зале он подошел к самой маленькой, к самой, на первый взгляд, незаметной из картин и

остановился.

Подойдем и мы, посмотрим...

Картина называется «Луг на опушке леса». Обыкновенный луг на обыкновенной лесной опушке. А мы смотрим на него и отойти не можем. И уже ни людей вокруг, ни города за окнами музея — ничего этого больше нет.

Мы стоим в густой траве — сочной и душистой. Можно сделать несколько шагов и войти в прохладный, темный лес. Только придется немного нагнуться — так тесно переплелись приземистые кусты.

... Пахнет солнцем и немножко земляникой... Таинственно мерцают колокольчики.

Вы, наверное, замечали: то видишь совсем ясно эти прозрачные, словно фарфоровые, чашечки, а то вдруг все сразу куда-то исчезли... Пригляделся — и снова они появились, замерцали в траве нежные, лиловато-синие капельки.

Особенно хороши ромашки — как их здесь много!

Но ведь ромашек-то никаких и нет. Нет и колокольчиков. Подойдите совсем близко к картине, присмотритесь — и вы увидите белые и лиловые мазки среди таких же, только зеленых мазков вместо травы. Вот все. И сколько бы вы ни вглядывались, вы не найдете ни одного вырисованного цветка, ни одной травинки или листика. Мазки... мазки... мазки...

Отошли подальше — и снова вернулось очарование. Снова на нас повеяло запахом нагретой травы, еле уловимым душноватым ароматом цветочной пыльцы...

И чем больше смотришь, тем сильнее охватывает какое-то странное волнение.

Нет, не просто луг на опушке леса изобразил на полотне художник. В эту маленькую картину он вложил кусочек своего сердца, сердца человека, беззаветно влюбленного в родную всем нам русскую природу.

Мы стоим, смотрим и думаем: «Это Левитан. Конечно же, это Левитан».

Летучая гряда облаков

Как много видят наши глаза! И природу, и людей, и произведения искусства... А еще они видят буквы, которые складываются в слова. Мы привыкли к этому и даже не задумываемся над тем, как удивительно — уметь читать.

Вот книга. Сколько таких — больших и маленьких — томиков

на наших полках! Все они разные — и по виду, и по тому, что в них напечатано: тоненький сборник стихов любимого поэта и солидные тома Большой Советской Энциклопедии; яркая, нарядная книжка для дошколят и строгий, серьезный учебник химии или астрономии...

Но и те, и другие, и третьи — все они наши друзья, наши помощники, без которых уже невозможно представить себе жизнь.

Сейчас мы откроем небольшой томик стихов — один из десяти томов собрания сочинений...

Редеет облаков летучая гряда.
Звезда печальная вечерняя звезда!
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины.

... Пушкин. Произношу первую строчку: «Редеет облаков летучая гряда», — всего четыре слова, самых обыкновенных, самых простых и обыденных. Сколько раз мы их слышали, сколько раз произносили. Но когда гений Пушкина объединил эти четыре слова в поэтическую строку, мы словно услышали их впервые. Прежде всего нас поразила музыка самой строки — все поет, все дышит, все живет. И каждое из этих обычных слов вдруг стало по-особому волнующим, необыкновенным...

Облака. Не отсюда ли слово «обволакивать», — в него хочется завернуться, как в пушистую, мягкую шаль.

Летучие облака... Чувствуете, как льется, плывет в этих двух словах звук «л»?

А слово «*редеет*»? Думали ли мы когда-нибудь, что в этих двух «е» — реде-ет — скрыта такая мягкая раздумчивая плавность. Даже обычно рокочущий, раскатистый звук «р» здесь не мешает, не нарушает тихого движения этого удивительного слова.

Но вот рядом с этим плавным, текучим миром вспыхнуло, зазвенело нежным звоном слово «звезда». Вспыхнуло — и сразу же его звон притушило сумрачно тихое «*печальная*».

Каждое слово, каждый звук непостижимым образом меняются, словно слышишь их в первый раз, словно и не знал никогда, какое чудо — наш русский язык.

Почему же никто не восхищается?

Итак, скульптура, живопись, поэзия. Ну, а где же музыка?

Музыка? Переверните страницу и посмотрите, вот она...

Перед вами творение великого композитора. Произведение это известно многим из вас. Больше того, — для многих оно одно из самых любимых. Перед вами те самые аккорды рояля, по которым это произведение узнают даже самые не искушенные в музыке люди.

Ну что же? Почему же вы не восхищаетесь? Как может не потрясти, не привести в восторг эта великолепная, потрясающая и, право же, очень знакомая музыка?

Но сколько бы я вас ни уговаривала, сколько бы ни убеждала, какие бы сильнейшие доводы ни приводила, вы останетесь равнодушными к этому листку нотной бумаги, исписанному точечками нот, даже в том случае, если я вам скажу, что это Первый концерт для фортепьяно с оркестром Чайковского. В таком виде он вас не взволнует.

Почему же так получается?

Для того, чтобы разобраться в этом как следует, вернемся к портрету Нефертити, картине Левитана и стихотворению Пушкина.

Три тысячи лет назад египетский скульптор Тутмес прикоснулся в последний раз своим резцом к кусочку кристаллического песчаника, потом отошел, посмотрел на свое творение и отложил резец — портрет был готов. Новое произведение искусства родилось. Отныне кто бы и когда бы на него ни посмотрел, он всегда увидит прелестное лицо, притаившуюся в уголках губ улыбку, золотисто-смуглый отсвет на щеках...

Мы не знаем и никогда не узнаем, в каком месте полотна находится тот гениальный мазок, который был последним на картине Левитана.

Но мы знаем, что именно в тот момент, когда кисть, сделавшая этот мазок, оторвалась от холста, родилась новая картина. И мы сейчас видим ее такой же, какой видел художник, когда снимал с мольберта одно из самых поэтических своих созданий.

Строки, написанные рукой Пушкина, прочитать трудно (у него был очень неразборчивый почерк), но все же возможно.

И если бы вам посчастливилось увидеть тот самый драгоценный листок старинной бумаги, исписанный гусиным пером, на котором великий поэт записал свое стихотворение, думается, у любого из вас хватило бы терпения разобрать эти стремительные, нервные строчки, и вы прочитали бы те же самые слова, которые читаете сейчас в бесчисленных изданиях сочинений Пушкина.

И волновали, и трогали, и восхищали бы они точно так же. Может быть, даже больше, — ведь это были бы стихи, написанные рукой самого Пушкина.

Итак, произведение искусства родилось. Оно создано для нас, для всех людей, для всего человечества. Именно мы, самые обыкновенные люди — не художники, не поэты, решаем его судьбу. Мы передаем то, что нам нравится, своим детям. Проходят долгие годы, века, и уже не мы, а наши прапраправнуки с тем же волнением и трепетом вглядываются в древние — для них — скульптуры и картины, читают старинные стихи и называют их вечно молодыми, бессмертными.

Теперь представим себе, что в какой-то день и час, как когда-

то Тутмес, Левитан и Пушкин, композитор Чайковский закончил свое творение. На листе нотной бумаги он записал последнюю ноту своего Концерта для фортепьяно с оркестром.

Мы знаем, что в этот самый день, в этот самый час родилось новое произведение искусства, родилась музыка, которой было суждено бессмертие. Мы знаем это теперь. Ну, а тогда, в тот самый момент? Тогда этого еще никто не знал и не мог знать, потому что это было пока *первое рождение* Концерта.

Ведь нотные знаки могут передать мысли и чувства композитора только музыкантам. Для всех остальных самая гениальная партитура безмолвна, потому что музыку нужно не *смотреть*, а *слушать*.

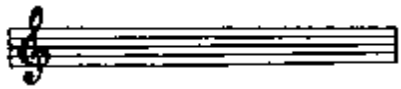
Для этого она должна *зазвучать*.

Вот мы с вами и вернулись к тому, с чего начали наш разговор.

Сама музыка зазвучать не может. Музыкальное произведение *само* никогда *не исполнится*. Это может сделать только человек, музыкант, *исполнитель*.

От его умения и таланта и зависит *второе рождение* музыки.

ДАВАЙТЕ НАЧНЕМ С САМОГО НАЧАЛА



Это — нотный стан.

На этих пяти линейках композиторы записывают свои мысли и чувства, выраженные музыкальными звуками.

А это — гамма до-мажор, иными словами — те основные, главные семь звуков, из которых состоит музыка.

Вот, собственно говоря, и все. Нетрудно догадаться, что сыграть или спеть записанную на нотном стане *гамму* — это и значит ее *исполнить*.

Конечно, гамма — это еще не музыка, во всяком случае, интересным музыкальным сочинением гамму не назовешь. Но ведь любое самое сложное произведение можно записать теми же нотными знаками. И значит, для того чтобы его исполнить, нужно только сыграть или спеть то, что записано?

Должна вам сказать, что и это не так уж легко, как, может быть, думают некоторые (те, кто учится музыке, наверное, со мной согласятся). Но если бы только в этом было дело!

В конце концов, каким бы сложным ни был язык нот, он ведь не сложнее языка формул и цифр, языка математики, физики, астрономии, космонавтики. Овладеть этим языком может любой. Для этого не нужно обладать каким-то *особым талантом*.

Но вот значит ли это, что каждый, кто познает язык нот, получит право называться исполнителем?

Начинающие пианисты, конечно, знают, сколько мучений доставляет разучивание даже самых несложных произведений Баха. Помню, сколько слез я пролила над прелюдией и фугой. Особенно над фугой. В любой музыке самое главное — мелодия. Это всем известно. А в фуге ее уловить очень трудно. Мелодия звучит то в правой руке, то в левой, или и в правой и в левой руке одновременно; бывает так, что часть нот мелодии звучит в правой, а другая часть — в левой, попробуй-ка уследи за ней. И —

что самое трудное — не запомнить, не пропеть музыку фуги. Вначале даже кажется, что никакой мелодии вообще нет, просто какие-то непонятные сочетания звуков.

На одном уроке, когда получалось особенно плохо и пальцы совсем меня не слушались, я расплакалась и заявила: «Фуга не получается потому, что я терпеть не могу Баха».

Взгляд, которым посмотрел на меня мой учитель, я не забуду до самой смерти.

— А небо, а жизнь, а людей тоже «терпеть не можешь»?

Очень тихо спросил. Я и отвечать ничего не стала — поняла, что сказала непростительную глупость. Но в чем именно она заключалась, до конца не поняла. Все же постаралась выучить злосчастную фугу, играла ее без ошибок, соблюдая то, что указано в нотах, но музыка мне по-прежнему не нравилась, и играла я очень плохо и невыразительно.

И вот однажды я попала на органный концерт. До этого времени я никогда не слышала органа и очень хотела знать, как звучит этот нарядный большой инструмент. Правда, удовольствие от предстоящего концерта омрачала программа: на концерте должны были исполняться только произведения Баха. Ох и скучно будет!

... Опомнилась я только тогда, когда замолкли звуки органа.

В этой музыке было все. В ней была торжественность и глубокая мудрость; веселая ласковость и необыкновенная, поражающая красота. Вот когда я поняла слова моего учителя и, вспомнив все, даже зажмурилась от стыда.

Вначале я просто не разглядела как следует исполнителя. Во время концерта за клавиатурой органа его было почти не видно (да и не до этого мне было). Теперь же я смотрела во все глаза на удивительного человека. Вот он стоит и кланяется. Худой, немножко сутулый, похожий на сердитого нахохлившегося орла,

замечательный органист, профессор Исай Александрович Браудо.

Давно это было, но запомнилось на всю жизнь. И на всю жизнь я благодарна замечательному музыканту, который открыл мне музыку Иоганна Себастьяна Баха.

Но это еще не конец истории.

Утром я села за рояль и, конечно, сразу же начала занятия с фуги Баха. Представьте себе мое разочарование, когда я убедилась, что фуга по-прежнему кажется неинтересной, немузыкальной и играть ее совсем не хочется.

«Наверное, дело все в органе, — подумала я. — Звучание этого могучего инструмента так потрясает, что любая музыка кажется значительной и прекрасной». А если попытаться передать на рояле звучание органа? Нет, не выходит: каждая нота в органе тянется, гудит, а звуки рояля отрывистые. Нажмешь педаль — звук, правда, тянется, но получается грязь — один звук наползает на другой, и слушать невозможно. В чем же дело?

Попробуем играть совсем медленно... Вот в правой руке проходит тема — очевидно, главная тема фуги... Понятно. Теперь можно сыграть побыстрее и повыразительнее... Тема, очевидно, кончилась, потому что пошли какие-то непонятные ноты... Впрочем, почему же они непонятные? Ведь это та же тема, только измененная. А вот в левой руке теперь проходит настоящая тема. Ее легко узнать, хотя в басах она звучит несколько иначе. Если вслушаться, то получается довольно красиво. Только левую руку нужно выделить, чтобы слышнее было, — ведь она сейчас главнее, чем правая... Нет, теперь правую совсем не слышно,— значит, левую немножко потише...

Иоганн Себастьян Бах (1685—1750)

Прошло, наверное, часа два, а может быть, и больше. И вдруг что-то внутри отозвалось — похоже! Честное слово, чем-то похоже на вчерашнюю музыку! И все понятно. Фуга — это как бы разговор человека с самим собой, его мысли о чем-то очень серьезном и важном. А ведь наши мысли никогда не стоят на месте. Они все время развиваются, изменяются... Сколько всего передумаешь, прежде чем ответишь сам себе на какой-то важный вопрос.

Медленно разворачивается музыка фуги. А какое, оказывается, наслаждение вслушиваться в эти звучащие мысли Баха — глубокие, мудрые! И если даже не понимаешь их еще до конца (просто, может быть, не дорос еще до полного понимания), то ощущаешь их серьезность, их благородство, величие, и хочется самой стать лучше, умнее и добрей.

Тогда-то я и поняла, что по-настоящему никогда над этим произведением не *задумывалась*, не *работала* над ним. Я только учила ноты.

А знание нот, друзья мои, еще не делает человека музыкантом. Уметь прочесть нотную запись, выучить ее и перенести на клавиши рояля или на кнопки баяна еще не значит передать мысли и чувства композитора.

Исполнитель — это прежде всего настоящий музыкант. Человек, который понимает и чувствует музыку глубже, полнее, чем другие, и то, что чувствует сам, может передать людям. И не только передать, но заставить нас пережить эти чувства как бы вместе с композитором или с героем, которого изображает музыка. Одним словом, исполнитель должен быть в какой-то мере соавтором композитора. Может быть, это и не совсем понятно, а может быть, даже покажется кощунственным: как же так — Чайковский, Глинка, Бетховен! И вдруг исполнителя называют их соавтором!

Что ж, давайте серьезно обо всем этом поговорим.

КАК РОЖДАЕТСЯ МУЗЫКАНТ?

Маленький человечек подошел к роялю. Ему, наверное, немного страшно — сам он крохотный, а рояль очень большой. Но любопытство побеждает — и человек начинает знакомиться с роялем.

«... Кристоф открывает рояль, усаживается на стул. Он задерживает дыхание. С тревогой чуть касается он пальцем то одной, то другой клавиши... И вдруг раздается звук. Звуки разные: то мягкие, то резкие; одни звенят, как бубенчики, другие гудят, как колокола... Мальчик долго прислушивается, как они замирают. Вот-вот, кажется, исчезли! Нет!.. Еще дрожат... Но самое интересное, когда сразу ударяешь по двум клавишам. Никогда не знаешь, что из этого выйдет. Иногда вылетают два враждебных звука: они сердятся, дерутся, ненавидят друг друга. Иные же — нежные и ласковые; они обнимаются друг с другом...»

Так описал первую встречу будущего музыканта с роялем замечательный французский писатель Ромэн Роллан.

Ромэн Роллан был не только писателем, но и музыкантом, замечательным историком-музыковедом. Он страстно любил музыку и много о ней писал. В своих музыкальных книгах он рассказывает о жизни знаменитых композиторов, глубоко и серьезно разбирает их творчество.

Читать эти книги очень интересно и не музыканту, но все же довольно трудно. Человек, не знающий музыки, может многого в них не понять.

Но есть у Ромэна Роллана музыкальная книга, которую можно читать без специальной подготовки — и все будет понятно и очень интересно, потому что это — роман. Роман о композиторе и пианисте, имя которого Жан Кристоф (роман так и называется «Жан Кристоф»).

Не ищите этого имени в музыкальных справочниках и энциклопедиях — его там нет, потому что такого композитора не существовало на свете. Его выдумал Ромэн Роллан. Произошло это, видимо, потому, что писателю хотелось создать роман не только о жизни музыканта, не только о его музыке (для этого он мог сделать героем романа любого существовавшего на самом деле композитора), но, главным образом, потому, что он хотел попытаться проникнуть в самое сокровенное, в самый процесс творчества. Рассказать о мыслях, переживаниях большого, талантливого художника — рассказать так, как он, Ромэн Роллан, человек необычайно музыкальный, все это понимает. Думать за Бетховена, за Моцарта, творить за них ему казалось, видимо,

нескромным. Вот он и создал образ композитора, в котором воплотились черты многих великих музыкантов. (Можно, пожалуй, сказать, что Жан Кристоф больше всего похож на Бетховена, но именно только похож.)

Так вот — о маленьком Жане Кристофе. Вернее, о его ранних музыкальных впечатлениях.

Наверное, такие или похожие воспоминания о первом знакомстве с музыкой есть у каждого знаменитого музыканта, у каждого исполнителя. Все они испытывали в детстве эту удивительную, ни с чем не сравнимую радость открытия нового мира, в данном случае — мира музыкальных звуков. Каждый когда-то пленился им однажды и на всю жизнь.

Нет никакого сомнения, что такие воспоминания очень радостны. В них нет еще ничего трудного, непонятного, ведь в то время это была всего лишь игра — увлекательная, любимая игра, не больше.

Но вот кто-то заметил музыкальные способности маленького человечка, и его начинают учить музыке, — например, учить играть на рояле.

Прежде всего его учат, как нужно ставить пальцы на клавиши, как при этом держать всю руку. Не думайте, что это легко.

Затем он начинает изучать музыкальную грамоту, играет очень несложные пьески и песенки по нотам и одновременно учится играть упражнения, гаммы, арпеджии...

Начинаются трудности. Ромэн Роллан рассказывает:

«Скоро усиленные занятия надоели Кристофу до смерти. Скучно без конца повторять гаммы и упражнения, сухие и однообразные. Он попробовал взбунтоваться. Он начинал умышленно барабанить, ударяя куда попало, сбивался и путался. Отец сердился и кричал...»

Такие воспоминания уже не очень приятны. Но что же делать, наверное, и это случалось почти с каждым, кто в детстве учился музыке.

Однако проходил год, второй, третий — и оказывалось, что к скучным упражнениям можно привыкнуть. Потом становилось ясно, что они просто необходимы, что они помогают преодолеть технические трудности, которые встречаются в музыкальных произведениях, а произведения эти становятся с каждым разом все труднее и труднее, и вместе с тем все интереснее. Музыка начинает входить в жизнь юного музыканта по-настоящему. Уже не пугают страницы, которые кажутся черными — так густо напечатаны нотные знаки. Хочется разобраться в этих значках поскорее, узнать, услышать, о чем они говорят, и чтобы все услышали эту музыку так, как он, пианист (да-да, уже пианист!), ее понимает.

Слушая игру известных музыкантов, он уже не всегда соглашается с ними... Вот здесь, в этом месте, композитор хотел сказать не то, передать не те чувства, не то настроение... И после концерта спешит домой, чтобы поскорее сесть за рояль, проверить свои сомнения, попробовать сыграть самому.

... Прелюдия Шопена. Ее называют «прелюдия с капельками дождя». По преданию, Шопен написал ее в дождливый день, когда ему было особенно тревожно и грустно.

Вот они, капельки, монотонно повторяющаяся нота. На концерте у пианиста эта нота звучала суховато, четко и слишком звонко, словно он пытался подражать звуку падающих капель, и это было для него главным. Но разве это просто дождь? Нет и еще раз нет! Играть надо так, словно каждая капелька-нота ударяет прямо в сердце, заставляя его мучительно сжиматься от холодного, страшного в своем безразличии удара. Музыка прелюдии рассказывает не о дожде, она передает настроение, вызванное этим дождем.

А как это сыграть на рояле? Как добиться нужного настроения?

... Проходит час, второй... Одна нота, всего одна, но как трудно ее сыграть! И никакая техника тут уже не поможет.

Наконец пальцы нашли нужную силу удара, найден характер звука. Теперь кажется, что кончики пальцев невидимой ниточкой связаны с сердцем, которое отвечает каждому удару: «так-так-так».

На другом концерте не все понравилось в исполнении одной из сложнейших сонат Бетховена. И снова хочется сразу же сесть и сыграть самому. Но пока что это можно только в мечтах. Еще не хватает знаний, мастерства, жизненного опыта. А значит, пианист

еще не имеет права взять на себя смелость раскрыть людям все мысли и чувства Бетховена, высказанные в этом сочинении. Он пока еще сам их не до конца понимает и ощущает.

Снова гаммы, упражнения, снова долгие часы за роялем...

Теперь он уже знает, что музыка — это на всю жизнь, что это его единственная страсть, единственная любовь, единственная цель. Теперь это уже будущая профессия.

Хватит ли таланта? Хватит ли упорства? Работоспособности? Может быть, лучше отказаться, свернуть?

«Человек с талантом, — говорит Артур Рубинштейн, один из лучших пианистов мира, — может родиться на маленькой или большой горе... в жизни каждого большого художника происходит борьба с самим собой: оставаться на горе или сойти в долину. Последнее, конечно, легче».

Хватит ли силы воли остаться на этой горе?

И снова гаммы, упражнения, все более и более сложные. Порой эти упражнения сложнее, чем самые виртуозные произведения.

Уже приходит первый успех, первые победы на конкурсах. Наконец — слава. А успокаиваться нельзя.

«Мы все стремимся к идеалу, — снова вспоминаются слова Артура Рубинштейна, — но каждый раз этот идеал отодвигается все дальше. Лучше заменить слово «идеал» словом «надежда». Достиг чего-то, мечтаешь снова — и так всегда».

Вот это и есть настоящее творчество. И разве эти слова относятся только к музыкантам?

О ПИАНИСТАХ

Знаменитый итальянский пианист Ферруччо Бузони как-то перечислил качества, которыми должен обладать музыкант-исполнитель, чтобы иметь право называться истинным художником.

«Большому художнику, — сказал он, — свойственны незаурядный ум, культура, широкое развитие во всем, что касается музыки и литературы, а так же в вопросах человеческого бытия. И характером должен обладать художник. Если хотя бы одно из этих необходимых качеств отсутствует — в каждой исполняемой фразе обнаружится пробел. Затем идут чувство, темперамент, фантазия, поэзия...

Нужно ли назвать в дополнение чувство формы, стиля, достоинство хорошего вкуса и оригинальности? Можно ли вообще перечислить все требуемое?

Прежде всего, однако, следует постоянно иметь в виду одно необходимое условие: *у кого жизнь не проложила в душе следа, тот не овладеет языком искусства».*

Прочтешь такое — и задумаешься. Да кому же это под силу? Тут и двух жизней не хватит, чтобы все выполнить, всего добиться!

Ответ может быть только один — *человеку, наделенному талантом исполнителя*. А этот талант бывает далеко не у каждого, кто занимается искусством.

Случается, что человек страстно любит музыку, умеет много и упорно работать, читает книги, жадно всматривается в жизнь, старается все делать, что нужно, и... остается просто умеющим играть на рояле или скрипке. Никогда не сможет он своей игрой «привести тысячи, — как говорит Бузони, — чужих, случайно собравшихся людей в одно и то же душевное состояние». Никогда не сможет зажечь, заворожить, заставить пережить глубоко и полно те чувства, что выразил музыкой композитор.

Для человека, мечтавшего стать соавтором своих любимых композиторов, это большое горе, но коль скоро нет большого, настоящего исполнительского таланта, помочь этому человеку никто не сможет. Талант — это единственное, чему никогда и никого нельзя научить. Но мы с вами и не будем говорить о таких печальных случаях. Поговорим о тех, кто своим талантом в соединении с огромным трудом и любовью к музыке приносит людям великую радость наслаждения искусством.

На всех концертах один концерт

Что бы вы сказали, если бы я предложила вам пойти на концерт, на котором будет исполняться только одна, пусть даже самая любимая ваша песня, но зато много раз подряд? Подозреваю, что вы бы вежливо отказались, даже если бы я пообещала вам, что эту песню будут петь разные исполнители. «Какой же интерес, — сказали бы вы,— весь вечер слушать одно и то же?»

Неинтересно?

Их было девять человек. Девять пианистов, отобранных для последнего, третьего тура Международного конкурса имени Чайковского. В первый раз конкурс этот проходил в 1958 году в Москве.

По условиям конкурса каждый участник должен был сыграть на последнем туре фортепьянный концерт[26] Чайковского[27].

Вот теперь и представьте себе, сколько раз жюри и зрители должны были прослушать одно и то же произведение, да еще такое громадное и сложное, как концерт. Мыслимо ли выдержать такое?

Еще и как мыслимо. Посмотрели бы вы, какими героями ходили те, кому удалось достать билеты на все концерты конкурса, как завидовали этим счастливцам люди, получившие билеты на один или два концерта, как убивались те, кому билетов вообще не досталось. В чем же тут секрет?

В том, что исполнители были разными, а значит, по-разному звучала музыка.

Казалось бы, музыка-то одна! И если в нотах стоит «до» или «ми», то так оно и останется — «до» или «ми» — у любого исполнителя. Да, конечно, звучать будет то, что написано в нотах. И все же...

Есть у финского композитора Сибелиуса произведение, которое называется «Грустный вальс», — удивительно красивая и действительно грустная музыка. Услышав, вы сразу же скажете: «Да, это вальс». Мы узнаем его плавное кружение, которое при грустной мелодии звучит особенно обаятельно.

Трепетное, нежное пение скрипок, страстный и меланхолический напев виолончелей... Кружится, кружится, кружится медленный, печальный вальс.

Но вот однажды я пришла в Филармонию на концерт итальянского дирижера Вилли Ферреро.

В концерте исполнялся «Грустный вальс». Думаю, никто из сидящих в тот вечер в зале не ждал, так же как и я, никаких неожиданностей от этого произведения — музыка очень

знакомая, популярная, не очень сложная.

Ферреро поднял палочку, сделал какое-то неуловимое движение и...

Что такое? Нет, это же не «Грустный вальс». Трагические, невероятно долго тянущиеся аккорды вступления, как стон от сдерживаемой сердечной боли... Да нет, не может быть, это не Сибелиус!

... Понемногу, трудно, как бы превозмогая отчаяние и боль, очень-очень медленно и очень-очень тихо начала зарождаться знакомая тема вальса. Такт за тактом рассказывает музыка о большом человеческом горе. Захватило дыхание, стало трудно сдерживать слезы. Зал замер.

И вдруг отчаянный всплеск скрипок — звенящий крик, вырвавшееся наружу страдание — такой предстала перед нами вторая тема. Заметался, закружился в мучительном вихре вальс. Кажется, что страдающий человек старается забыться... Нет, невозможно. Мрачная, медленная первая тема как бы пригибает к земле этот мятежный порыв. Снова скрытая боль, снова стон сквозь сжатые губы. Еще раз протянулись тяжелые, как траурный марш, аккорды — и все кончилось.

Несколько секунд зал молчал. Потрясенный, замерший. Никто из нас никогда не подозревал, сколько трагической силы скрыто в этой, как мы считали, не очень серьезной музыке.

Но что самое удивительное Ферреро ведь не только не изменил ни одной ноты, — все оттенки, указанные композитором, были сохранены. Там, где у композитора указано усилить звучность, он усиливал; там, где у композитора поставлено «диминуендо», то есть «затихая»,— звук действительно затихал. Где стояло «форте», то есть «громко»,— оркестр звучал сильно и ярко, где стояло «пиано», то есть «тихо», — оркестр пел нежно, чуть слышно. Одним словом, все было сыграно так, как написал композитор. И вместе с тем *такого* «Грустного вальса» мы никогда не слышали.

Очень жаль, что никак нельзя уже узнать, слышал ли сам Сибелиус (по времени он мог слышать) свой вальс в исполнении Ферреро и что он говорил по поводу такого исполнения: и Сибелиуса и Вилли Ферреро уже нет в живых. Впрочем, кто знает, может быть, когда-нибудь в воспоминаниях о композиторе мы и прочитаем об этом[28].

Вот как бывает. И это не чудо, не фокус. Это — творчество. Каждый исполнитель понимает и чувствует музыку по-своему и по-своему передает ее нам.

Потому-то и не могло быть скучно счастливцам, которые по 2—3 раза в вечер слушали одно и то же произведение.

Девять человек — это девять разных характеров, девять разных темпераментов, девять разно мыслящих умов и чувствующих сердец.

Одному удаются лучше всего блестящие, виртуозные места концерта, у другого превосходно звучат лирические, грустные места — и потому лирической грустью, поэзией, окрашен весь концерт. У третьего все получается превосходно, но чуточку суховато, сдержанно. Что поделаешь, такой уж характер — скрытный, собранный, никак не «выплеснуться», не открыть душу до конца. А четвертый — тот как будто бы думает, размышляет за роялем, делится с нами этими мыслями, и музыка звучит серьезнее, глубже, чем у других.

Слушаешь, сравниваешь: одно нравится больше, другое меньше, с чем-то не соглашаешься, что-то принимаешь сразу. Здесь захотелось поспорить с исполнителем, но потом он своей игрой убедил тебя: да, так, пожалуй, лучше, тоньше, вернее... словом, где уж тут скучать!

И очень хорошо, что играют они все не только разные произведения, но и одинаковые, да к тому же так хорошо знакомые, как Первый фортепьянный концерт Чайковского.

Кстати, не показалось ли кому-нибудь странным, что на *концерте* исполняется *Концерт*? Что за «масляное масло»?

Концерт на концерте

Само это слово вам, конечно, знакомо, особенно в первом его значении. «Концерт, — говорится в музыкальном словаре, — публичное исполнение произведений по заранее составленной программе».

Но дело в том, что у этого слова есть и другое значение: так называется сочинение для какого-либо музыкального инструмента (или голоса) в сопровождении оркестра.

А вот почему оно так называется? И почему участники конкурса должны были играть именно концерт?

Слово это можно перевести как «состязание», таким образом, «Концерт для фортепьяно с оркестром» — это состязание пианиста с симфоническим оркестром.

Когда вам интересно смотреть спортивное состязание? Когда «противники» равны по силе, по мастерству, верно? Потому что если состязаются слабая и сильная команды или мастер спорта с новичком-любителем, то заранее уже ясно, кто победит. А это совсем неинтересно.

В концерте состязаются какой-нибудь музыкальный инструмент и... целый симфонический оркестр. Вот так так! Да разве какой-нибудь крохотке флейте или хрупкой, изящной скрипке под силу победить или хотя бы, говоря спортивным языком, «сделать ничью» с этакой громадой? Что же это за состязание?

Великолепное, друзья мои, замечательное состязание! Так как силе, мощи и блеску симфонического оркестра противопоставляются талант исполнителя-солиста, его мастерство, достигнутое годами и годами напряженной работы. Скажу вам по секрету, что выигрывает почти всегда тот, кто на первый взгляд кажется слабейшим. Солист подчиняет себе оркестр. Конечно, только в том случае, если он настоящий музыкант, талантливый исполнитель, потому что для него это очень серьезное испытание. И когда нет мастерства и таланта, побеждает оркестр. Но какая это грустная победа. Победа есть, а музыки нет.

Музыка концерта. Каких только трудностей в ней не найдешь! Сложные до головоломности пассажи, сильные аккорды, стремительно катящиеся гаммы... Это все так называемые технические трудности, испытание беглости пальцев, силы удара, — словом, умения музыканта-исполнителя. И композитор, создавая концерт, всегда думает о том, чтобы музыкант мог в этом произведении показать все свое мастерство.

Однако, если бы композитор думал только об этом, если бы концерт состоял только из одних задач и хитроумных головоломок, его нельзя было бы назвать настоящим произведением искусства. В таком произведении не было бы самого главного — мысли, содержания.

Вот что пишет о концерте Чайковский:

«Тут есть две равноправные силы, то есть могучий, неисчерпаемо богатый красками оркестр, с которым борется и которого побеждает (при условии талантливости исполнителя) маленький, невзрачный, но сильный духом соперник. В этой борьбе много поэзии и бездна соблазнительных для композитора комбинаций».

Если бы страницы книги могли зазвучать после этих слов, мы сразу же услышали бы яркие, полнозвучные аккорды оркестра — начало Первого фортепьянного концерта Чайковского. С первыми звуками этой музыки словно сама радость врывается в зал. Каким маленьким и слабым кажется сидящий за роялем пианист. Мощное звучание оркестра словно отгородило его от зала плотной стеной.

И в эту ликующую массу звуков могучим колоколом влился

новый голос. «Слушайте! — словно говорят нам размеренные, торжественные аккорды. — Слушайте! Вы не можете не слышать меня». И мы слышим, прекрасно слышим звучный, сильный голос рояля. Широкой мелодией разлились скрипки и, смиряя свое безудержное ликование, постепенно затих оркестр.

Теперь звучит один рояль... Сменяют друг друга виртуозные аккорды и пассажи, одевают мелодию в сверкающий, богатый наряд. Но и оркестр еще не смирился. Он не уступит так просто, не сдастся без борьбы. Вспыхивает страстный спор. Главная тема слышна то в оркестре, то в партии рояля... Да, конечно, это прежде всего замечательная музыка. Настоящая музыка, а не просто головоломные, виртуозные трюки.

Обычно музыка концерта — светлая, радостная и нарядная. Должна вам сказать, что слово «концерт» переводится не только как «состязание», но и как «согласие». А это значит, что состязание всегда дружеское.

Но, конечно, слушая концерт, вы порой и погрустите, и помечтаете, и задумаетесь над чем-то. Иногда музыка может быть и очень мрачной, даже трагической. Например, в скрипичном концерте Шостаковича или в Третьем фортепьянном концерте Рахманинова, о котором мы еще будем говорить. Однако это бывает гораздо реже.

Петр Ильич Чайковский (1840—1893)

Концерт — большое, многочастное произведение (хотя бывают и одночастные концерты). Как правило, в нем три части. Первая — самая действенная, «главный участок борьбы». Вторая — медленная, лирическая. Часто ее образы связаны с природой. Третья часть — финал. Музыка финала чаще всего особенно жизнерадостная, стремительная и блестящая.

Что напоминает такое строение? Ну конечно, симфонию!

Маленькую симфонию. Только с новым действующим лицом — солистом.

В отличие от симфонии, в концерте есть так называемая каденция — большой эпизод, который солист исполняет без оркестра. Интересно, что в давние времена, когда форма концерта только начала зарождаться, каденцию сочинял не композитор, а сам исполнитель. Композитор же только указывал место, где она должна быть (обычно в первой части). Тогда каденция была как бы вставным номером, в котором солист показывал все свое мастерство, демонстрировал возможности музыкального инструмента. Нетрудно догадаться, что музыкальные достоинства такой каденции были по большей части не особенно велики и в содержании произведения большой роли не играли.

Первым написал каденцию для пианиста Бетховен в своем Четвертом фортепьянном концерте. С тех пор это стало правилом. Каденции перестали быть «чужими» в общей музыке концерта, хотя по сей день сохраняют виртуозность и блеск и по-прежнему дают возможность исполнителю показать настоящее мастерство, продемонстрировать все возможности музыкального инструмента, будь то рояль или флейта, скрипка или тромбон.

Мы говорим, что концерт — это состязание, но прежде всего это, конечно, серьезнейшее испытание для солиста, серьезный экзамен на звание настоящего музыканта-исполнителя.

Теперь вы, наверное, понимаете, почему исполнение концерта всегда входит в программу конкурсов.

И если солист настоящий, талантливый музыкант, тогда...

„Спасибо, Ванечка!“

Это случилось на том самом первом Международном конкурсе Чайковского, о котором мы уже говорили.

Москва. 11 апреля 1958 года. Большой зал Московской консерватории.

В этот день на эстраду вышел один из девяти участников третьего тура пианистов. Так же, как остальные, он сел за рояль, так же положил на клавиши рояля свои большие, нет, огромные руки... Строго и торжественно прозвучал тихий аккорд. За ним другой... третий... Ширится, растет, заполняет весь зал мощное звучание.

Даже строгие члены жюри затаили дыхание, так одухотворенно и сильно зазвучал рояль.

Седой человек — старейший советский пианист,

требовательный, мудрый педагог — прикрыл рукой глаза и чуть слышно шепчет: «Сережа, Сережа...» Члены жюри взволнованы. Они понимают: этот юноша за роялем напомнил старому профессору его великого друга — композитора и пианиста Сергея Рахманинова. И напомнил не только тем, что играет сейчас Третий концерт Рахманинова, но и самим исполнением, по-рахманиновски неожиданным, поэтичным и вдохновенным. Позднее профессор Гольденвейзер напишет об этом: «Закрыв глаза, я слышал молодого Рахманинова, вновь пережив волнующие впечатления давно минувших дней».

Да, именно *молодого* Рахманинова, потому что в поздние годы композитор играл свой Третий концерт так, будто рассказывал о какой-то громадной, непоправимой беде. В музыке ощущались трагическая безысходность, безнадежность, тоска. А этот мальчик словно уверял всех нас музыкой, что сила человека, его разум, его вера в жизнь могут победить любое горе. Музыка звучала то пленительно светло, то страстно и напряженно, но всегда по-юношески приподнято, свежо и вдохновенно. И в то же время даже самые виртуозные пассажи, самые «технически трудные» места концерта он играл с уверенностью и мастерством зрелого артиста — непринужденно и легко.

Дирижер Кондрашин чутко ловит каждый новый оттенок, каждую музыкальную фразу артиста. Он тоже захвачен необычайной одаренностью пианиста.

Самозабвенно играет оркестр. Старые, опытные оркестранты слышали на своем веку немало превосходных исполнителей, их удивить трудно, но сегодня и они в плену у подлинного таланта.

Этот юноша приехал на конкурс из Америки. У него непривычное для нас имя — Ван Клиберн. Но почему же музыка звучит так по-русски, с широко разлитой, как река в половодье, чисто рахманиновской напевностью?

Приближается каденция. В этом концерте она — одна из самых трудных по технике и по выразительности. Члены жюри обязаны заставить себя быть максимально требовательными и беспристрастными. Сделать это нелегко: свежесть и неповторимое очарование игры Клиберна растопили сердца самых строгих критиков.

... Вздох оркестра... И сразу же, словно с разбегу, блестящим пассажем началась каденция. Совершенство ее исполнения потом назвали феноменальным.

И снова неудержимый, беспредельный распев. Кажется, что исчез оркестр, исчез рояль — осталась только музыка и этот удивительный юноша, с лицом вдохновенным и прекрасным.

... Когда под грохот аплодисментов Ван Клиберн встал из-за

рояля, стало видно, какой он высокий и чуточку неуклюжий (наверное, от застенчивости). Он похож на очень большого мальчика-подростка. Его огромные, выразительные руки устало и как-то беспомощно прижаты к груди. Ван действительно устал и по-мальчишески счастлив. Он совсем не ожидал такого успеха. Никто из сидящих в зале, наверное, не знает, что после первого тура он долго плакал, спрятавшись в артистической, потому что был уверен: все было очень плохо и на второй тур его не допустят.

Но он играл и на втором и сейчас играет на третьем. Впереди еще Концерт Чайковского, а потом?..

Исполнение Первого концерта Чайковского принесло Вану настоящую славу. Всем было ясно: Клиберн — победитель конкурса.

Конечно, Вана, Ванечку, как ласково называли его в нашей стране, сразу же окружили репортеры и журналисты. Со всех сторон сыплются вопросы. Интересует все: у кого учился Ван, каких композиторов любит больше всего исполнять, о чем он мечтает.

Любимые композиторы? Их много. Но первым Клиберн называет Рахманинова. Оказывается, это не случайно. Педагог Вана — Розина Левина — хорошо знала замечательного русского композитора, была его другом. В конце прошлого века она окончила Московскую консерваторию с золотой медалью (при этом Ван с гордостью добавляет, что одновременно она закончила и математический факультет Московского университета).

Теперь понятно, почему так верно понимает, так тонко чувствует американский пианист глубоко русскую музыку Рахманинова.

Да, Ван Клиберн очень любит Рахманинова.

... На тихом русском кладбище, в тридцати милях от Нью-Йорка, у белого мраморного креста с надписью «Sergei Rachmaninoff» растет сейчас куст сирени (любимые цветы композитора).

Это русская сирень, и корни ее засыпаны русской землей, землей с могилы Чайковского.

Ван Клиберн привез своему любимому композитору кусочек его Родины, его России, по которой так тосковал Рахманинов и вдали от которой умер.

Ну, а мечты Вана? О чем он мечтает?

Конечно, прежде всего он хочет много играть, много выступать с концертами. Но еще он мечтает о том, чтобы хоть немного позаниматься у нашего советского пианиста Святослава Рихтера.

Может быть, вам странно слышать, что пианист, который завоевал первое место и золотую медаль на международном конкурсе, мечтает учиться? Чему же еще учиться?

Сергей Васильевич Рахманинов (1873—1943)

Еще больше вы, пожалуй, удивитесь, если узнаете, что Артур Рубинштейн (я о нем уже упоминала) сказал о Клиберне так: «Ему многого еще недостает, но, по-моему, ему есть что сказать».

Чего же недостает прославленному пианисту? Разве все, кто

восхищается игрой Вана Клиберна, ошибаются? Нет, конечно, никто не ошибается. Клиберн — пианист огромного таланта, «явление безусловно гениальное», как сказал о нем замечательный педагог, учитель Святослава Рихтера, ныне покойный Генрих Густавович Нейгауз.

И Артур Рубинштейн, который говорит, что Клиберну «многого еще недостает», и Нейгауз, считающий молодого пианиста гениальным, и сам Ван очень хорошо знают, что талант — это еще далеко не все. Каким бы музыкально одаренным ни был человек, умение, мастерство, опыт никогда сами к нему не придут. Всего этого нужно добиваться долго, упорно. А когда добьешься, оказывается, тоже нельзя успокаиваться.

Рассказывают же об одном известном на весь мир пианисте, что он отказался выступить в концерте только потому, что два дня перед этим не подходил к роялю. Не думайте, что великий пианист хотел порисоваться, хотел, чтобы его упрашивали. Ничего подобного. Он *действительно* считал, что не был готов к концерту. И если «просителей» обидел его отказ, — значит, среди них не было ни одного музыканта. Каждый музыкант знает, что заниматься нужно каждый день, по многу часов. И так всю жизнь, с самого детства до глубокой старости.

«Я никогда не бываю удовлетворен, каждый концерт для меня *урок*»[29]. — Артур Рубинштейн сказал эти слова, когда ему было 78 лет.

Играет Святослав Рихтер

26 ноября 1940 года в Малом зале Московской консерватории любители музыки слушали игру Генриха Густавовича Нейгауза.

На концерте, о котором идет речь, Нейгауз играл только в первом отделении. Во втором должен был выступать его ученик, очень мало кому в Москве известный, Святослав Рихтер.

Казалось странным, что такой чуткий и умный педагог, как Нейгауз, подверг своего ученика довольно рискованному испытанию. Выступать после Нейгауза!

Кто-то из старых любителей музыки вспомнил, что в 1933 году, когда имя неизвестного пианиста из Одессы Эмиля Гилельса впервые засияло в лучах славы, музыканты-одесситы «грозились» снова удивить мир, и при этом было произнесено имя «Рихтер».

Уже тогда? В 1933 году? Значит, Рихтер не так уж молод?

Говорят, что ему 25 лет, но консерваторию он еще не

окончил. Говорят, что он вообще самоучка и только сейчас серьезно начал учиться.

Все это удивляло и настораживало.

Если вы откроете ноты Шестой фортепьянной сонаты Прокофьева, то на одной из страниц прочтете: «Col pugno», то есть, по-итальянски, «удар кулаком». Да, это действительно удар кулаком по клавишам рояля. Не думайте, что это кощунство. В бурной и страстной музыке сонаты такой удар звучит необычайно выразительно, как взрыв. Если когда-нибудь вы услышите эту музыку, вы сразу поймете, что здесь нужен именно удар. Ну, а кроме того, ведь ударить должен музыкант, а значит, удар будет музыкальным.

О первом московском концерте Рихтера писали так:

«Рихтер дебютировал[30] Шестой сонатой Прокофьева. В самом этом факте есть нечто символическое, как если бы могучий «удар кулаком», подобно победному салюту, возвестил о приходе нового героя в мир фортепьянного исполнительства. Даже не о приходе — о вторжении — неожиданном и ошеломляющем».

Генрих Густавович Нейгауз хорошо знал возможности своего ученика. Не случайно, услышав Рихтера впервые, он сказал: «Вот ученик, о котором я мечтал всю жизнь!»

Казалось бы, после такого успеха должно последовать триумфальное шествие нового блестящего пианиста — и педагог может только следить за успехами своего ученика, который стал настоящим, большим артистом.

Но знаете, в каком году Рихтер окончил консерваторию? В 1947-м! Десять лет он считался учеником Нейгауза. (Нужно ли говорить, что и в дальнейшем он оставался им до самой смерти Генриха Густавовича). Правда, в эти годы была война. Но не только в этом дело.

Нейгауз сразу увидел громадный талант Рихтера, понял, каким блистательным может стать путь этого пианиста, который пришел к нему уже далеко не робким мальчиком. И хотя он действительно был почти самоучка (что уже само по себе невероятно), однако это уже был настоящий пианист, с успехом выступавший в концертах (помните, о нем еще в 1933 году с восторгом говорили музыканты из Одесской консерватории).

Но мудрый педагог хорошо знал: чем человек талантливее, тем легче ему добиться успеха у слушателей, а легкий успех — самое опасное для артиста, особенно для молодого, которого жизнь еще не успела научить главной заповеди исполнителя: любить музыку не за то, что она приносит *тебе* успех, а за то, что она — Музыка. Сколько талантливых людей соблазнились дешево достающимися овациями! Главным для них стало показать *себя*, а

при этом уже невозможно до конца проникнуть в глубочайшие мысли Баха, пережить вместе с Чайковским мучительные сомнения и страдания героев его симфоний, постичь творческий подвиг героического Бетховена.

Нейгауз хотел, чтобы Рихтер стал не просто прекрасным пианистом, а серьезным, большим музыкантом. Он знал, что для этого есть все. И громадный талант, и прекрасные руки, словно созданные для рояля, и феноменальная музыкальная память, которая потрясла даже самых требовательных педагогов и которая позволяла Рихтеру выучивать вещи с непостижимой для простого смертного быстротой. Но главное — большой ум, большое сердце человека и музыканта, беззаветная преданность музыке.

Все это должно было вырасти, окрепнуть под руководством чуткого педагога.

И Рихтер учился. Его имя становилось все более и более известным, его концертов уже ждали с нетерпением, о нем писали, о нем говорили... А он учился. И никакие триумфы, никакие овации не заставили его изменить музыке. Его громадный талант отдан гению Бетховена и Шопена, Шумана и Шуберта, Прокофьева и Шостаковича.

Вот он выходит на эстраду. Скромный, серьезный, сосредоточенный. Смотришь на него — и возникает ощущение, что Рихтер не принимает на свой счет неистовые аплодисменты, восторженные приветствия. Словно они относятся не к нему, а только к музыке, которую он сейчас отдаст залу. И нужно сделать это как можно скорее, не тратя драгоценного времени на поклоны и улыбки, — кажется, именно об этом говорит его стремительный шаг, решительно наклоненный вперед корпус, прекрасные руки. «Вот сейчас он сядет за рояль — и музыка зазвучит сразу же, без малейшего промедления». Но так никогда не бывает. Рихтер за роялем — и наступает пауза. Он «слушает» музыку, которую будет сейчас исполнять. Как актер «входит в образ», так пианист «входит» в мир звуков и мелодий, пропитывается их духом, настроениями, чтобы то же настроение вызвать и в нас, слушателях.

Наконец руки пианиста поднялись и опустились на клавиши рояля... Зазвучала первая нота.

Рихтер играет.

Рассказать о том, *как* играет Рихтер, почти невозможно, и, пожалуй, главным образом, вот почему.

Когда музыканты вспоминают немецкого пианиста Артура Шнабеля, то в памяти рядом с этим именем сразу же всплывают имена Бетховена и Моцарта, — музыку этих композиторов

Шнабель исполнял лучше всего. Когда мы говорим «Софроницкий», то непременно вспоминаем, как этот пианист играл музыку Скрябина; польская пианистка Галина Черны-Стефаньска прославилась исполнением музыки Шопена. Почти у каждого знаменитого музыканта есть свой любимый композитор, которого он исполняет особенно хорошо.

Людвиг ван Бетховен (1770—1827)

А Рихтер?

Сам о себе он говорит так: «Я существо всеядное, и мне многого хочется. И не потому, что я честолюбив или разбрасываюсь. Просто я многое люблю, и меня никогда не оставляет желание донести *все любимое мною до слушателей*».

Однако слушаешь Рихтера — и кажется, что он совершенно забывает о переполненном зале, о том самом слушателе, для которого он играет сейчас. Он остается наедине с музыкой... Нет, не то! Он сам становится музыкой — этот удивительный, непостижимый пианист. Он простодушен и трогательно искренен, как мелодия Шуберта; громаден и величественно мудр, как хоралы и фуги Баха; остроумен и дерзок, как музыка раннего Прокофьева.

Очень хорошо сказал о Рихтере один советский музыковед:

«Уходя с его концертов, часто ловишь себя на недоуменном вопросе: неужели это один и тот же пианист играл сегодня, к примеру... сонату Шуберта... сонату Прокофьева, шумановскую Токкату и прелюдию Рахманинова? Меняются не краски на палитре художника, будто он сам, с его настроенностью в целом, с его почерком, «колоритом» его души».

Он рассказывает о том, как Рихтер исполняет произведения Гайдна, Шумана и произведения французских композиторов — Равеля и Дебюсси. Не случайно автор берет таких несовместимых композиторов. Классически чистый, спокойный Гайдн, неистовый романтик Шуман —фантазер и мечтатель; и, наконец, изысканные, «странные» Дебюсси и Равель с причудливо изменчивыми настроениями их сочинений.

«Если сонаты Гайдна рождали в нас образ Рихтера — *умного строителя*, готового принести на алтарь строгой классичности даже свою жаркую эмоциональность, а шумановские пьесы — страстного романтического поэта, который ищет выразительности во что бы то ни стало, то в Равеле и Дебюсси он прежде всего художник, непревзойденный колорист, мастер изобразительности. В густой пелене тумана медленно проплывают смутные очертания призрачных предметов-видений... Откуда-то доносятся тихие всплески воды и хрустально звенящие перекликающиеся голоса птиц... Чудится, уже нет рояля — реальной *вещи*, с массивным деревянным корпусом и прочными металлическими струнами, нет крепких рук, состоящих из костей и мускулов, — один лишь колеблющийся, звучащий воздух».

Но ведь Рихтер играет и Бетховена — мятежного, неукротимого. И так же исчезает рояль, но уже не призрачно колеблющийся воздух, не журчание далекой воды, а глубокие мысли, биение сердца слышится в музыке.

Когда он за роялем, хочется не только слушать, не только чувствовать и переживать, но и *думать*, хочется стать достойным собеседником тех, кто через годы, через многие десятилетия обращаются к нам, к сегодняшним людям, со своими мыслями, сомнениями, радостями и горестями, надеждами и мечтами.

Рихтер играет. Его слушает весь мир.

«В его черепе, напоминающем куполы Микеланджело, вся музыка, вся прекрасная музыка покоится как младенец на руках рафаэлевской мадонны. Играет ли он Баха или Шостаковича, Бетховена или Скрябина, Шуберта или Дебюсси, — каждый раз слушатель слышит как бы живого, воскресшего композитора».

Этими словами Генриха Густавовича Нейгауза, словами учителя об ученике, и хочется закончить рассказ о большом художнике — Святославе Теофиловиче Рихтере. Лучше все равно сказать невозможно.

ВСТРЕЧА С ЗАДУШЕВНЫМ ДРУГОМ

Рассказывая вам о пианистах, я почти ничего не говорила о музыкальном инструменте, на котором они играют.

У каждого из них есть, конечно, дома свой собственный рояль, на котором пианист занимается, к которому привык, в котором ему знаком каждый молоточек, каждая клавиша. Еще бы! Сколько часов они проводят вместе — рояль и пианист. О таких само собой разумеющихся вещах, может быть, не стоило бы и говорить, но ведь этот привычный, любимый инструмент *никогда* не участвует в концертах пианиста. На концертах — другие рояли. В *каждом* зале свой.

Иное дело — скрипка.

Для настоящего скрипача его скрипка — это не просто музыкальный инструмент, на котором он играет, а верный и настоящий друг, спутница всей жизни музыканта.

Посмотрите, как бережно укладывает скрипач свою скрипку в футляр, как осторожно и любовно накрывает мягким стеганым одеяльцем ее маленькое, хрупкое тельце. Ведь малейшее повреждение, самая крохотная трещина сразу же лишает скрипку ее голоса.

Мне рассказывали про одного скрипача, который, вынимая скрипку из футляра, всегда мысленно здоровается с ней, а укладывая ее после концерта обратно, благодарит и прощается до утра.

И конечно же, говоря об исполнительском мастерстве скрипача, мы все время будем вспоминать и его друга — скрипку.

Снова воспоминания

Скрипка не очень занимала мое воображение в детские годы. А если говорить совсем откровенно, — не любила я скрипку. Даже очень хорошие скрипачи, даже знаменитый в то время мальчик-скрипач Буся Гольдштейн нисколько меня не интересовали.

Теперь-то я понимаю, что я просто убедила себя, что не люблю скрипку, и не собиралась менять свои «убеждения», поэтому и не пыталась вслушиваться в игру скрипачей. Что и говорить, не очень это было умно, но ничего не поделаешь — так было. Я любила рояль, училась играть на рояле, и скрипка, казалось мне, ни в какое сравнение не шла с этим «королевским» инструментом («рояль», как известно, по-французски означает

«королевский» — от «руа» — «король»).

Все изменил один вечер. Он был не совсем обычный, потому что многое в нем было впервые, и поэтому многое запомнилось.

Впервые меня взяли на «взрослый», вечерний концерт. Впервые я услышала в этот вечер произведение, которое стало навсегда одним из самых любимых. И, наконец, впервые я поняла, что такое скрипка.

В те дни в нашем городе гастролировал знаменитый скрипач Иожеф Сигети. Очень хорошо помню, как поразил меня с первых же звуков необыкновенно сильный, чистый и по-особому красивый голос скрипки. Но сдаваться я еще не собиралась, просто слушала. Одну вещь, другую, третью...

Потом Сигети вышел на сцену один, без пианиста. Я тогда еще не подозревала, что скрипка может играть одна, без рояля. Ведь на скрипке можно сыграть только мелодию без всякого аккомпанемента.

Помню, как в зале наступила та особая тишина, которая всегда возникает, когда должно произойти что-то особенно значительное. Все смотрели на лицо Сигети — сосредоточенное, серьезное, вдруг сразу изменившееся.

Властным и в то же время сдержанным жестом скрипач положил смычок на струны... и в зале раздались аккорды. Да-да, казалось, что не одна, а сразу несколько скрипок, несколько голосов зазвенели над залом.

Это была музыка скорбная и величественная, как траурное шествие. Сигети играл «Чакону» Баха.

Я уже говорила, что «чакона» — это своеобразный траурный танец, который когда-то, очень давно, входил в обряд похорон. Но Бах, а затем Сигети услышали совсем другую «чакону». Она звучала словно речь трибуна на могиле борца. Она не воспевала смерть, а восставала против смерти. Так я поняла тогда эту музыку.

И одна скрипка, одна маленькая скрипка передавала с удивительной силой и мужественную, хочется сказать — гражданственную, скорбь и страстность музыки.

А когда кончилась «Чакона» и отгремели аплодисменты, скрипка снова запела о чем-то удивительно понятном и близком... И снова она была ласковой и задушевной, улыбчивой и нежной, а потом грустной, задумчивой. Все это слышалось в ее чудесном пении.

Вдохновенная игра Сигети раскрыла мне самый, пожалуй, главный секрет очарования скрипки.

Может быть, я ошибаюсь, но, когда я слушаю рояль, мне всегда кажется, что даже в самом лирическом, самом нежном и

мягком своем звучании он как бы обращается ко всему залу. Не подумайте только, что я хочу этими словами хоть немного умалить достоинства рояля — ни в коем случае! Рояль и по сей день мой самый любимый инструмент, и ни за что на свете не хотела бы я его обидеть. Просто я хочу объяснить (хотя это и очень трудно) разницу в характере, в голосе этих двух «царственных» инструментов (если рояль — «королевский», то ведь скрипку называют «царицей музыки»).

Рояль — это артист, великий артист. А скрипка в руках большого музыканта звучит как-то по-особому доверительно и проникновенно, словно с тобой и только с тобой говорит близкий друг, задушевный собеседник.

Вот в этой-то ее «доверительности», в необычайной искренности и чистоте ее голоса и кроется, как мне кажется, главное очарование скрипки.

Откуда же у скрипки такая проникновенность? Чем объясняется задушевность ее голоса? Какое волшебство скрыто в ее хрупком маленьком тельце?

Главное достоинство скрипки, говорит Давид Ойстрах, заключается в ее способности *петь*.

Мы знаем, что мелодия — это самое главное в музыке. Потому-то самыми выразительными, самыми важными музыкальными инструментами считаются те, на которых можно сыграть любую мелодию. Я сказала «сыграть», — пожалуй, лучше было бы сказать «спеть любую мелодию», спеть так, как поет ее самый красивый и выразительный «музыкальный инструмент» — человеческий голос. Так вот скрипка, хотя и уступает голосу человека в трепетной, живой, теплой выразительности, все же превосходит его в беспредельности дыхания, в плавном переходе одного звука в другой, словом — в *напевности*.

Как бы ни был велик Шаляпин, даже он не смог бы спеть на одном дыхании «Элегию» Массне — произведение, в котором мелодия должна литься широко и плавно, передавая печальную нежность, задумчивость, элегичность этого прекрасного романса. Вот почему в исполнении «Элегии» Шаляпину помогает виолончель. Когда певец прерывает мелодию, чтобы взять дыхание, виолончель своим тянущимся, глубоким звуком как бы заполняет коротенькие перерывы-вздохи.

То же и со скрипкой. Ей так же не нужно «брать дыхание».

Скрипач ведет смычком по струне — вверх-вниз, вверх-вниз, вверх вниз, — пока рука не устанет, и звук тянется, тянется, тянется...

Но ведь при всем том скрипка и самый виртуозный, как говорят, самый подвижный инструмент. Труднейшие пассажи

можно сыграть на ней в любом, самом стремительном темпе.

Казалось бы, что может быть привлекательнее для исполнителя, чем это свойство скрипки. Вот где можно показать свое мастерство в полном блеске! Однако здесь-то и подстерегает скрипача большая опасность.

О характере скрипки

Вам, наверное, приходилось видеть в витринах музыкальных магазинов очень маленькие скрипки. И, может быть, кое-кто из вас, увидев в первый раз такую скрипку, подумал, что она игрушечная или, может быть, сделана специально для украшения витрины. Ведь украшают же окна зданий Аэрофлота малюсенькими самолетиками, как две капли воды похожими на наших огромных воздушных красавцев ТУ-124 или ИЛ-18. Но крошечный ИЛ-18 никогда не взлетит ни на один миллиметр. Он ненастоящий.

А крохотку скрипку может взять в руки музыкант-скрипач, и она у него запоет, как настоящая, разве что чуточку менее выразительно и звонко. Запоет потому, что она и есть настоящая, самая настоящая скрипка для начинающих музыкантов, будущих скрипачей.

Такую скрипку замечательный педагог-скрипач Столярский дал когда-то в руки пятилетнему Давиду Ойстраху. Никто тогда еще не знал, что выйдет из этого маленького мальчика, но музыкальные способности у него были отличные, слух великолепный, и его решили учить играть на скрипке.

В любой музыкальной школе вы увидите ребят с такими же скрипочками в руках. И конечно, сразу же заметите одну любопытную вещь. Начинающие скрипачи, как правило, младше своих музыкальных собратьев, будущих пианистов, баянистов, трубачей.

Почему так получается? Почему учиться играть на скрипке начинают почти всегда с самого раннего возраста, с четырех—пяти, а то и с трех лет? Да потому, что скрипка — это один из самых трудных для овладения инструментов.

Вот, например, рояль. Вы можете, даже не умея играть на нем, подойти и нажать клавишу. Клавиша (вернее — струна) отзовется красиво и благозвучно.

Можете нажать еще одну, потом еще и еще. Если вы не будете колотить кулаками по клавиатуре или нажимать сразу по восемь — десять рядом лежащих клавиш, то почти наверное вас никто от

рояля не прогонит. Трогайте себе тихонько одну клавишу за другой и слушайте, как поет рояль.

Но если вы в первый раз в жизни возьмете в одну руку скрипку, в другую — смычок и станете водить смычком по струнам, то мой вам совет — внимательно посмотрите, нет ли поблизости кого-нибудь. Такими экспериментами лучше заниматься в полном одиночестве, так как вряд ли кому-нибудь приятно слушать звуки, похожие на скрип несмазанной двери или царапанье ножом по стеклу.

В чем же дело? Для того чтобы это понять, попробуем разобраться в особенностях характера нашей капризницы.

Скрипка — инструмент струнный. Это значит, что у скрипки звучит струна.

Струны есть и у рояля, и у гитары, и у арфы, и у балалайки, и у множества других инструментов. Но только играют на них по-разному.

По струнам рояля ударяют молоточки, соединенные с клавишами. А клавиш касаются пальцы пианиста. Поэтому рояль называют клавишным *ударным* инструментом.

Струны гитары, балалайки, арфы щиплют пальцами — это *щипковые* струнные инструменты.

Скрипку и ее ближайших родственников — альт, виолончель, контрабас — называют струнными *смычковыми* инструментами, потому что звук из струны извлекается смычком — тонкой длинной тростью, на которой во много рядов натянут тончайший волос. Скрипач ведет смычком по струне — и струна поет. Казалось бы, просто. Но мы уже знаем, что получается, когда смычком управляет неумелая рука. Значит, прежде всего нужно научиться правильно водить смычком по струне.

От умения владеть смычком зависит и красота звука, и певучесть, и выразительность музыки. Добиться этого очень и очень нелегко. Нужны долгие годы упорного, самозабвенного труда.

Тоненькая, хрупкая палочка с натянутыми на ней волосками должна стать продолжением правой руки скрипача. Она должна как бы срастись, слиться в единое, неразрывное целое.

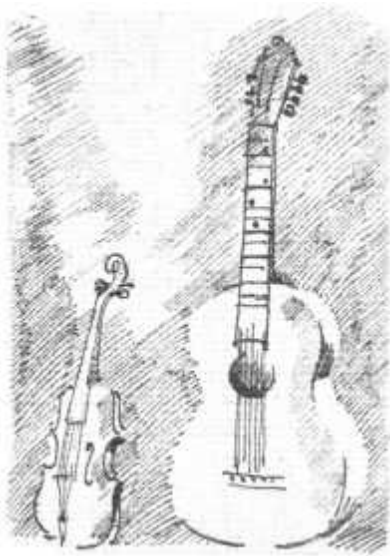
А что делает левая рука? Ну, во-первых, она держит скрипку. Пальцы левой руки обхватывают гриф скрипки, на котором натянуты струны. Струн на скрипке четыре. А четыре струны — это четыре ноты. Те, кто умеют играть на гитаре или балалайке, знают: для того чтобы изменить звучание струны, нужно прижать ее в определенном месте. Но гриф гитары или балалайки имеет лады-деления, которые показывают, в каком месте нужно прижать струну, чтобы зазвучала та или иная нота. А вот у скрипки гриф

совершенно гладкий. Никаких ладов на нем нет. Как же быть?

Можно, конечно, заняться «исследованиями», послушать, в каком месте какая нота звучит, и все это запомнить.

Пальцы в конце концов после долгих упражнений привыкнут и будут правильно находить нужные ноты.

И все-таки скрипка станет капризничать. Все, что вы начнете играть, будет звучать фальшиво.



Для того чтобы вы поняли, в чем тут секрет, поговорим немножко о том, что такое расстояние между звуками.

Всем известно, что на рояле существуют черные и белые клавиши. Если вы нажмете на клавишу «до», а потом на клавишу «ре», а потом споете оба звука, то почувствуете, что между этими двумя нотами можно спеть еще один звук, который будет выше «до» и ниже «ре». На рояле этот звук изобразит черненькая клавиша, которая находится между двумя белыми — «до» и «ре». Но если вы споете звук «ми», а потом звук «фа», то, наверное, сразу же услышите, что между ними уж никак невозможно «втиснуть» еще один звук. Да и на клавиатуре рояля между этими двумя нотами черненькой клавиши нет.

Так что же, значит, таких «узеньких» расстояний между звуками вообще не существует? Нет, существуют. Вот только спеть такой звук мы с вами не сможем. Мы с ним очень мало знакомы. Наши голоса уже давно перестали его воспроизводить, хотя уши наши — если это уши музыкальные — великолепно его слышат. И ощущается этот звук как фальшь.

Вы, может быть, слышали, как о каком-то певце говорят: «Он

детонирует». Это значит, что он поет нечисто. Некоторые ноты звучат чуть выше или чуть ниже той, которая нужна.

Итак, значит, для нас с вами самое короткое расстояние между двумя музыкальными звуками то, которое на рояле можно изобразить, нажав, например, белую клавишу, а потом соседнюю черную. Такое расстояние мы называем «полутоном». На самом же деле в музыке существует расстояние и в четверть тона, и еще, и еще меньше.

Как мы уже знаем, на рояле такой звук сыграть нельзя. А на скрипке — можно. Но так как в европейской музыке не существует четвертитоновых расстояний между звуками, то эта особенность скрипки доставляет музыканту немало хлопот. Прижал струну чуть выше или чуть ниже — струна звучит фальшиво. Скрипка «детонирует». Значит, скрипач должен идеально слышать малейший сдвиг в сторону соседнего звука.

Однако не будет же музыкант, услышав, что он взял неверную ноту, здесь же, на концерте, ее «подправлять». Представьте себе, что за музыка получится!

Так вот, для того чтобы всего этого не случилось, скрипач должен с самого начала приучить свою руку и свои пальцы к определенному положению на струне. Причем таких положений, или, как их называют, позиций, очень много. И нужно их не только запомнить, не только выучить, но и привыкнуть к ним настолько, чтобы уже не думать о том, какую позицию в каком месте применять. Рука скрипача должна сама находить правильное положение на грифе, пальцы — абсолютно точное положение на струне.

Теперь вы, наверное, понимаете, почему учиться играть на скрипке начинают с самого раннего детства, понимаете, что нужны долгие, очень долгие годы труда, бесконечные часы упражнений.

Скрипачку, чей портрет вы здесь видите, зовут Екко Сато[31]. В 1959 году она приехала из Японии в Москву, чтобы учиться у советского скрипача, теперь лауреата Ленинской премии, Леонида Борисовича Когана.

Екко — поразительная девочка.

В свои двенадцать лет она играла такие большие и сложные произведения, как скрипичные концерты Моцарта и Хренникова, причем играла превосходно, с подлинным артистическим вдохновением и профессиональной уверенностью. Ей уже знаком был очень большой успех — ее талантливой игре аплодировали и в Токио, и в Москве, и на Украине, и в Белоруссии.

Все это, конечно, поразительно, но такое уже бывало. Мы знаем таких же замечательных скрипачей-ребят.

Поразительно в Екко не это.

Как-то у нее в гостях побывала одна московская журналистка.

— Сколько же времени ты занимаешься? — спросила она у Екко.

— После завтрака и до обеда.

— А после обеда?

— После обеда опять занимаюсь. Часов восемь получается в день.

Утро, день, вечер — Екко занимается; весна, лето, осень, зима — Екко занимается; ее друзья идут в театр, на каток, едут за город — Екко занимается.

Даже ее педагог Леонид Борисович Коган говорит, что это слишком много. Наверное, не найдется человека, который бы не мечтал хоть раз в жизни услышать такое от своего учителя. Но Екко с ним не согласна: она приехала в Москву учиться, вот она и учится.

Екко спрашивают, когда она стала заниматься музыкой.

— С четырех лет.

— И сразу по восемь часов в день?

— Нет, тогда играла мало: три—четыре часа.

И это называется мало! Невероятно!

Конечно, это случай исключительный, но должна вам сказать,

что почти все скрипачи — люди одержимые. Они влюблены в свою скрипку. И занимаются все они очень много.

Если вы придете в общежитие консерватории, то сразу же услышите доносящиеся изо всех дверей голоса роялей, флейт, гобоев, но можно сказать с уверенностью, что в этом хаосе звуков больше всего будет скрипичных голосов.

Зато какое невыразимое наслаждение испытывает скрипач, когда капризный, коварный, но уже страстно любимый им инструмент — его скрипка — начинает слушаться. Все чаще и чаще появляется ощущение, что пальцы бегут сами — легко, свободно, стремительно. Чтобы убедиться в этом еще и еще раз, чтобы почувствовать полную власть над скрипкой, скрипач берет для своего репертуара все более трудные произведения. *Технически* трудные. Он упивается своей блистательной техникой, он счастлив, он — виртуоз!

И вдруг он слышит, как о нем говорят: «Да, он, конечно, блестящий скрипач, но музыкант он неважный — легкомысленный, несерьезный...»

Как вы думаете, приятно о себе такое услышать? Это он-то несерьезный? Он, который по 4—6 часов в день не выпускает из рук скрипки; он, который по многу сотен раз повторяет одно и то же место, пока не добьется предельной чистоты интонации, подлинной легкости, настоящего темпа?!

В чем же дело?

А в том, что, увлекшись преодолением технических трудностей, он забыл главную заповедь музыканта.

«Главное, — говорит дирижер Леопольд Стоковский, — *что* выражает музыка. *Как* это достигается — проблема второстепенная».

Скрипач перестал думать о *содержании* музыки. А музыка этого не прощает.

Во всем мире восхищаются сейчас игрой Давида Ойстраха. О нем пишут: «Его скрипичное искусство действительно феноменальное, но слушателей он увлекает главным образом *музыкальностью* и *одухотворенностью игры*».

Но ведь даже Ойстрах, вдохновенный, одухотворенный музыкант, в свое время испытал на себе опасное, порой губительное увлечение виртуозностью.

«Главный из его недостатков, — писали когда-то о молодом Ойстрахе, — увлечение *внешне виртуозной* стороной исполнения, в ущерб *глубине музыкальных образов*».

Больно и неприятно слышать музыканту такую резкую критику, и самое трудное — согласиться с ней, поверить в ее справедливость. Но Ойстрах нашел в себе силы поверить, нашел

потому, что и тогда уже был большим художником, талантливым музыкантом. И «главный недостаток» исчез бесследно.

«Всегда искать оценок и советов. Многих считать своими учителями. Никогда не обижаться даже на резкую критику. Уметь и в упреке, хотя бы на первый взгляд несправедливом, обнаружить причину, корешок этого упрека».

Так говорит замечательный советский актер-кукольник Сергей Образцов. Превосходный совет!

На титульном листе скрипичного концерта Дмитрия Шостаковича:

«Посвящается Давиду Ойстраху»; на первой странице скрипичной сонаты Сергея Прокофьева: «Посвящается Давиду Ойстраху». Эту же надпись можно увидеть на многих скрипичных сочинениях советских композиторов. Авторы благодарят не только первого исполнителя нового сочинения, но и помощника, потому что, когда создавались эти сочинения, Ойстрах был рядом. Он вместе с композиторами искал, пробовал. Он советовал, и ему верили.

Ойстрах играет

Призывно и радостно зазвучал оркестр, словно объявляя о начале веселого и яркого праздника. Начинается скрипичный концерт Хачатуряна[32]. И кажется, что это уже не зал Филармонии с его строгой парадностью, а зеленая долина у подножия красавца Арарата, что сейчас действительно начнется какой-то национальный армянский праздник,— мы увидим мужественные и бурные пляски мужчин, плавные, грациозные хороводы девушек, услышим народные песни...

Голос скрипки Ойстраха возникает совершенно неожиданно — чистый, звонкий. И, услышав этот голос, смолкает оркестр. Так стихает и расступается толпа, освобождая место для стремительно вбежавшего в круг танцора.

Вслушиваешься в этот разбег мелодии и поражаешься, с какой точностью передает Ойстрах национальный характер музыки. Чуть-чуть изменился тембр — и кажется, что уже не скрипка, а какой-то народный армянский инструмент играет вступление к танцу.

Снова зазвучал оркестр. Как будто бы с той же силой, что и в начале. Вьются причудливые, «узорчатые», как армянские ковры, пассажи скрипок оркестра. А среди них — одна-единственная, неповторимая. Ее отличишь всегда, ее голос сочнее и в то же

время мягче, лиричнее, вдохновеннее других голосов.

Звучат трубы, флейты, литавры— играет весь оркестр, словно все участники праздника включились в веселый, энергичный танец. Это скрипка Ойстраха, как главный танцор, захватила всех, заразила своим весельем. Она же и ведет этот общий танец (как лучший танцор виден отовсюду — его не спрячешь, так и скрипка Ойстраха слышна в самом ярчайшем тутти оркестра).

Потом пляска кончается. Возникает простая, милая песня. Конечно, ее тоже поет скрипка солиста — нежно, мягко; кажется, она отдыхает. Отдых действительно нужен, потому что впереди — каденция.

Ослепительный каскад звуков обрушивается на зал. Захватывает дух от какого-то веселого страха. Так бывает, когда взлетаешь на качелях под самую перекладину.

Тут только до конца понимаешь восторг всего мира — «московский Паганини», «величайший из великих»! Скрипка Ойстраха творит чудеса в этой виртуознейшей каденции, в которой Хачатурян словно задался целью использовать все самые трудные приемы скрипичной игры. Но при всем том музыка ни одним звуком не изменяет общему настроению концерта. По-прежнему солист поражает нас своей музыкальностью, ритмичностью, огромным темпераментом и подлинным вдохновением.

Вторую часть концерта тоже начинает оркестр. Он звучит прозрачно, светло, а на его фоне возникает еще более прозрачный и прекрасный голос скрипки, разливается широко, свободно. Это песня, нежная и спокойная. Как благородно и просто умеет петь скрипка Ойстраха! В его игре никогда не чувствуется нарочитой эффективности, любования своим действительно необычайно красивым, кристально чистым звуком.

Потом голос скрипки зазвучал иначе — более сурово, напряженно, хотя по-прежнему напевно. Это тоже песня, но если первая была похожа на девичью лирическую, то сейчас мы словно слышим гортанные голоса мужчин.

Не успели отзвучать, затихнуть лирические, задумчивые песни, как темпераментным, огненным вихрем взметнулась новая пляска. Без всякого перерыва начался финал концерта.

Вперед, вперед! Несется красочный неистовый хоровод. Ликующий и звонкий, взмывает над всеми голосами голос скрипки Ойстраха. Кажется, остановись, замолкни на секунду голос — и в тот же момент замрет весь праздник.

И снова, в который раз, поражаешься разнообразию красок и тембров в голосе этой поразительной скрипки.

Сколько же у нее «голосов»? Не трудитесь считать — каждый

раз скрипка звучит по-новому. Но всегда это будет все та же неповторимая, единственная скрипка, в которой поет душа Давида Ойстраха.

ДИРИЖЕР И ОРКЕСТР

«Для чего в оркестре дирижер?»

Тех, кто задает такой вопрос, можно, пожалуй, понять: перед оркестрантами, как известно, стоят ноты, в нотах написано, что кому играть, в каком месте вступать, громко играть или тихо, с сурдиной или без нее. Словом, смотри в ноты и играй. К чему ж еще дирижер? Может даже показаться, что с дирижером труднее, чем без него, — смотреть-то приходится и в ноты, и на дирижера.

Но ведь все-таки перед оркестром *всегда* находится дирижер, и, значит, он нужен? Зачем?[33]

На этот вопрос в двух словах не ответишь. Поговорить об этом нужно серьезно и обстоятельно.

Прежде всего, что означает само слово «дирижер»?

А знаете что, давайте будем узнавать это вместе. Покопаемся в словарях, порассуждаем... Это ведь замечательная вещь — словари, если уметь ими пользоваться.

Первым, конечно, открываем музыкальный словарь:

«Дирижер — музыкант, руководящий коллективным исполнением музыкального произведения...» Понятно? Думаю, что понятно, хотя для любознательного по-настоящему человека, пожалуй, мало. А почему именно *дирижер*? Что означает это слово? Почти наверное оно есть в Большой Советской Энциклопедии. Посмотрим.

В старом издании этого слова нет. Там только «дирижирование».

А в новом — есть. То же, что в музыкальном словаре, слово в слово. Только после «дирижер» стоит: «от французского «diriger»— «направлять, управлять».

Что же, теперь, кажется, все ясно. Правда существует еще

«Словарь иностранных слов». Не посмотреть ли, что там сказано?

«Дирижер — лицо, получившее специальное музыкальное образование, управляющее оркестром, хором, оперным или балетным представлением, объединяющее всю массу исполнителей в едином ритме, *дающее произведению свою трактовку*».

Можно ли было думать, что этот словарь окажется для нас самым интересным? Вот что значит покопаться в словарях как следует!

Вам, может быть, пока не все еще в этом объяснении понятно, но это беда поправимая — мы ведь об этом и собираемся сейчас говорить.

Как видите, последняя фраза написана вразрядку. Значит, мне нужно, чтобы вы обратили на нее особое внимание, потому что именно с нее мы и начнем разговор о том, *для чего* в оркестре дирижер.

Мы уже выяснили, что дирижер — руководитель оркестра. Но оказывается, это еще далеко не все. Вот что пишет в своей книге «Музыка для всех нас» Леопольд Стоковский[34]: «Скрипач может быть счастливым обладателем Страдивариуса, а пианист не менее счастливым обладателем рояля Стенвей[35], но дирижеру приходится самому создавать свой *инструмент*, то есть оркестр».

Так-то вот. Оркестр — музыкальный инструмент дирижера, а значит, дирижер — это и есть главный *исполнитель* музыкальных произведений, которые написаны для оркестра. Он не только руководитель. Настоящий дирижер — это ум, душа и сердце оркестра.

Играет симфонический оркестр

Композитор создал новое симфоническое произведение. Мы уже знаем, что он записал его нотными знаками. Такая нотная запись называется *партитурой*[36]. Посмотрите на нее еще раз — на стр. 173.

Сейчас эта страница безмолвна, хотя в ней заключена музыка.

Конечно, музыканту она и сейчас расскажет очень многое. Мы с вами тоже можем заставить ее хотя бы немножко «поговорить». Мы «прочитаем» то, что вам может быть понятно.

Во-первых, по партитуре мы сразу же видим, что эту музыку должен исполнять не один человек, а целый коллектив музыкантов, потому что партитура, говоря языком музыкального словаря, «нотная запись *многоголосного* музыкального

произведения, в которой в определенном порядке выписаны партии всех голосов».

Но партитуры бывают не только инструментальные (то есть написанные для оркестра). Например, есть партитуры хоровые. Так, может быть, перед нами именно такая партитура, и произведение это должен петь хор?

Посмотрим.

Перед каждой нотной строчкой стоят какие-то слова. Так как латинский алфавит всем нам, без сомнения, знаком, прочесть вы их сможете без труда, тем более что почти все эти слова произносятся так же, как пишутся. А вот перевести смогут лишь некоторые, и то если как следует подумают. Вряд ли многие из вас владеют итальянским языком. Но ведь я тоже не знаю итальянского языка, однако перевести вам то, что написано на этом листе партитуры, могу совершенно свободно. Почему? Сейчас объясню.

Язык нот — язык международный. Русские, немецкие, кубинские композиторы записывают свои произведения одними и теми же значками — нотами. Кроме нотных знаков, встречаются в клавирах и партитурах и другие обозначения, в том числе словесные. Например, обозначения темпа: медленно, быстро, стремительно и так далее; или обозначения характера музыки: грустно, нежно, бурно, с огнем.

Если русский композитор напишет эти слова по-русски, кубинец по-кубински, японец по-японски, что же получится?

Предположим, что у меня в руках произведение какого-нибудь исландского композитора и я хочу сыграть его на рояле. Сажусь, открываю ноты... а как его играть? Быстро или медленно? Нежно или бурно? В нотах указано, но по-исландски, а исландский язык вообще-то мало кто знает.

Для того чтобы такого не случилось, музыканты всего мира решили писать все обозначения на каком-то одном языке. И выбрали для этого итальянский. Когда человек начинает учиться музыке, он выучивает те слова, которые наиболее часто встречаются в нотных текстах[37].

Понятно? Тогда читаем.

Первая строчка: «Flauto I». Слово «флауто» очень похоже на наше «флейта». Так и есть. Первая строчка партитуры — это партия флейты.

Перед второй строчкой читаем: «Flauto II», то есть вторая флейта.

Следующая строчка — партия гобоев, дальше — кларнетов, словом, на верхних строчках партитуры располагаются партии группы деревянных духовых инструментов.

Читаем дальше: «Corni». «Корни» — это валторны. Вам, наверное, встречалось слово «корнет». Так называется маленькая труба. А перед следующей строчкой стоит: «Tromba».

«Тромба». Похоже на наше «тромбон», правда? Но это труба. А тромбоны так и будут «Tromboni» — «тромбони».

Эти строчки отведены для партий группы медных духовых инструментов.

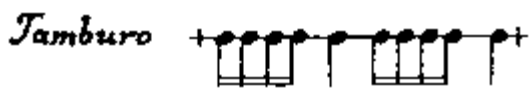
Теперь посмотрим на пять нижних строчек: «Violino, viole» — не очень понятно.

Но вот «Violoncelli» — это уже совсем как у нас — виолончели. Таким образом, вам не трудно будет догадаться, что «виолино» и «виоле» — это скрипка и альт. «Басси» — контрабасы.

Осталось еще несколько строчек. Чтобы долго не мучить вас иностранными словами, скажу сразу, что здесь помещаются партии группы ударных — литавр, ксилофона, челесты. Здесь же строчки для партии барабанов — большого и малого. Скажете, зачем ноты, если барабаны не могут играть мелодию?

Но ведь ритм тоже нужно записать.

Вот посмотрите, как выглядит партия малого барабанчика в Седьмой симфонии Шостаковича.



Как будто все поняли: партитура для симфонического оркестра. Впрочем, не торопитесь. Внимательно посмотрите, не забыли ли мы еще чего-нибудь?

Ну, а вот это что такое?

Это рояль. В оркестре его место обычно (кроме тех случаев, если он не солист), среди ударных инструментов. Композиторы довольно часто усиливают аккордами рояля ударную группу. Такой уж он есть, этот король всех инструментов: блестящий солист и одновременно великий труженик, скромный, не гнушающийся никакой работой во славу музыки.

Но если бы вы могли перевернуть несколько страниц той партитуры, которую мы сейчас рассматриваем, то увидели бы, что в некоторых местах рояль должен играть вообще один, без

оркестра, и играть очень много. Это значит, что рояль в данном случае — солист.

Вот мы и встретились снова с концертом для рояля и симфонического оркестра. Как видите, все очень разумно и удобно. Все партии на своих определенных местах; ясно, где какой инструмент, когда ему нужно вступить, что он играет.

Теперь вернемся к тому, на чем мы остановились, занявшись партитурой. Композитор закончил новое сочинение.

Поставлена последняя нота. Дата. Подпись.

Партитура готова.

Композитор показывает свое безмолвное детище кому-то из знающих музыкантов. А музыканту, особенно если этот музыкант — дирижер, даже молчащая партитура, как мы уже знаем, может сказать очень много. Ведь ноты можно «прочитать», можно пропеть про себя некоторые музыкальные темы, проиграть их на рояле, проследить по партитуре, как развиваются эти музыкальные темы, и даже представить себе, как они будут звучать в оркестре.

Новую партитуру «читает» дирижер. «Кажется, интересно, — говорит он, — это, по-моему, очень хорошая музыка. Давайте попробуем ее *исполнить*».

Долгожданные слова произнесены, и композитор расцветает от удовольствия.

Партитуру передают в оркестр. Но для того чтобы оркестранты могли все это сыграть, у каждого из них должны быть ноты. А партитура одна. Сколько же раз ее нужно переписать, чтобы у каждого был свой экземпляр?

Ну, а зачем переписывать всю партитуру? Можно ведь переписать для каждого оркестранта только его партию, как актерам переписывают из всей пьесы только их роли. Так и делают. Оркестранты получают каждый свою партию, а партитура поступает к дирижеру.

Теперь я предлагаю тем из вас, кто хорошо играет на рояле, попробовать сыграть то, что написано на листе партитуры, причем, конечно, не каждую партию по очереди, а все вместе.

Улыбаетесь? Знаете, что не получится. Проиграть партитуру на рояле, да еще, как говорят, «с листа», то есть сразу, не разбираясь в ней предварительно, — дело очень сложное. С ним справится даже не всякий хороший пианист.

Судите сами. Нужно сразу же увидеть на всех строчках те ноты, которые в данный момент должны звучать, и перенести их на клавиши рояля, причем выбрать самые необходимые, так как далеко не всегда десяти пальцев хватает, чтобы сыграть все написанные в партитуре ноты. Это, как видите, само по себе

нелегко. И все же это только одна трудность. Обо всех я и говорить не буду, чтобы вас не запутать, но еще об одной трудности, пожалуй, стоит немного рассказать.

Все вы, конечно, знаете, что существует скрипичный ключ. В школе, на уроках пения, когда вам рассказывали о нотах, ваш педагог записывал их именно в скрипичном ключе. Вот так:

Вы должны были запомнить, что на первой линейке находится нота «ми», под первой линейкой — нота «ре» и так далее.

Пианисты, даже начинающие, хорошо знают, что существует не только скрипичный ключ, но и басовый. Вот он:

И если такой ключ стоит перед нотной строчкой, то на первой линейке находится уже не нота «ми», а нота «соль», и, следовательно, под первой линейкой не нота «ре», а нота «фа». Сложно? Ничего, это хорошая тренировка ума и сообразительности.

Но вся беда в том, что в партитуре существуют и другие ключи, о которых вы, наверное, и не слышали. Да и вообще у многих инструментов написаны одни ноты, а звучат другие. Тот, кто изучает английский язык, может приблизительно представить себе, как это бывает.

Вот и читай «с листа», когда партия скрипок, например, пишется в скрипичном ключе, партия контрабаса — в басовом, партия альта — в альтовом, а у кларнета, например, нота «до» на самом деле оказывается нотой «ля», хотя там и стоит знакомый скрипичный ключ.

Словом, дело это настолько трудное, что в консерватории преподают даже специальный предмет, который так и называется: «чтение партитур».

Так вот, дирижер *непременно должен уметь читать партитуру так, как мы читаем книги.* Не по складам, а быстро, гладко, не замечая, как он это делает, а только слушая, что при этом звучит.

Что же еще должен знать и уметь дирижер? Ведь если вы помните, в словаре сказано, что дирижер должен получать специальное музыкальное образование.

Прежде всего то, что нужно знать вообще каждому музыканту. Большинство дирижеров в прошлом или пианисты, или скрипачи. Один из наших молодых дирижеров окончил консерваторию по классу тубы и только потом стал учиться на дирижерском факультете.

Кроме того, дирижер должен научиться «отбивать такт». Есть такое специальное выражение.

На концерте симфонического оркестра обязательно присмотритесь к правой руке дирижера. Палочка все время делает какое-то определенное движение — строго и четко повторяющееся. Или вниз-вверх, вниз-вверх (при счете раз-два, раз-два), или вниз, в сторону, вверх (словно дирижер рисует в воздухе треугольник, это при счете раз-два-три); или вниз, влево, вправо, вверх (если нарисовать, то получится, примерно, вот такая фигура — 8, при счете раз-два-три-четыре). Есть и более сложный счет, но о нем мы говорить не будем; и так все достаточно трудно.

«Отбивание такта», или, как говорят, «тактирование», нужно для того, чтобы оркестранты «не разошлись», чтобы все играли в одном, определенном темпе.

Кроме того, дирижер должен великолепно знать характеры и свойства всех инструментов оркестра, разбираться в их технических особенностях, знать, как они звучат порознь и в сочетании с другими инструментами.

Но и это всего только часть того, что должен знать и уметь дирижер. Так называемая «техническая сторона».

Обратимся снова к Стоковскому:

«Имеется другая сторона искусства дирижирования, которой труднее, а может быть, даже и совсем невозможно обучить. Речь идет о творческой фантазии... способности создать для себя цельное представление о музыкальном произведении... Умение выявлять поэзию музыки, придавать жизненность каждому ее элементу, понимать и раскрывать внутренний смысл музыкального произведения, его глубокие, сокровенные идеи, его душу...»

И еще несколько строк:

«Чем сильнее сумеет дирижер возбудить в слушателе глубокие, тонкие и неуловимые переживания, тем в большей степени он явится достойным истолкователем произведений композитора».

Это и называется «давать произведению свою трактовку», — фраза, которая в словаре иностранных слов показалась вам, наверное, самой малопонятной.

Чтобы хоть немного представить себе, как работает с

партитурой дирижер, прочитаем несколько ежедневных записей народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии Евгения Александровича Мравинского. Эти записи сделаны в то время, когда Мравинский работал над партитурой только что законченной Десятой симфонии Шостаковича.

«7 ноября. Дома. 2 ч. 30 м. — первое знакомство с 1-й и 2-й частями Десятой симфонии Шостаковича, впервые принесенными домой.

8 ноября. В 2 часа принесли партитуру 3-й части Десятой симфонии Шостаковича. Первое знакомство с ней.

9 ноября. В 1 ч. 30 м. принесли 4-ю часть Десятой симфонии Шостаковича... Знакомство с ней.

10 ноября. Работа с приехавшим специально из Москвы на один день Шостаковичем над его Десятой симфонией...»

Дальше в записях от 23 ноября до 1 декабря читаем то же самое:

«Дома. Играли Десятую симфонию». Или: «Дома. У меня Шостакович. Беседа о темпах Десятой симфонии».

И так каждый день.

Когда партитура изучена, дирижер назначает репетиции оркестра.

На репетициях совершенно невозможно услышать все произведение целиком. То и дело дирижер останавливает оркестр, делает замечания, повторяет по нескольку раз один и тот же кусок музыки.

Вот здесь, в этом месте, ему не нравятся скрипки: они играют вяло, скучно. Может быть, их не убеждает, не зажигает жест дирижера. Ну, а если попробовать вот так? Уже лучше. Еще раз... Теперь совсем хорошо.

... Опоздали вступить трубы. Правда, в этом месте вступление у них трудное. И дирижер должен добиться жеста предельно четкого. Снова без конца повторяют один и тот же крохотный кусочек музыки.

Наконец добились: энергичное движение руки дирижера словно «вырывает» звуки из труб.

— Ну, а вот это уж совсем безобразие! — сердится дирижер, — Зачем же играть неверные ноты? Здесь «ля», а не «соль»!

— Ошибка в партии, — сокрушенно оправдывается виновник фальши.

И такое может случиться. Новое сочинение еще не напечатано, ноты переписаны от руки, и поэтому вполне могут быть ошибки. Оркестрант, разучивая свою партию, может их и не заметить. А дирижер сразу же слышит неверную ноту даже тогда, когда играет весь оркестр.

— Третий пульт, — вдруг обращается он к третьей паре первых скрипок (в оркестре скрипачи сидят попарно за одним пультом),— у кого-то из вас плохо настроен инструмент. Просто невозможно слышать такую грязь.

А ведь в это время звучали все инструменты оркестра. Разве возможно услышать в таком мощном хоре, как совсем чуть-чуть сфальшивила одна маленькая скрипка?

Оказывается, не только можно, но и должно. Настоящий дирижер слышит все. «Дирижер должен весь превратиться в слух», — говорит немецкий дирижер Бруно Вальтер.

Идут репетиции. Пока без пианиста. Репетирует только оркестр, а пианист работает над своей партией дома. Наконец, все встречаются. Казалось бы, и пианист, и оркестр поработали над своими партиями достаточно, и репетировать им друг с другом одно удовольствие: музыка наконец-то зазвучит так, как она должна звучать, так, как написал ее композитор. Но нет. Работы еще ох как много.

Репетицию остановил композитор. Он обратился к пианисту: «Здесь вы играете слишком серьезно, слишком тяжело. Хочется, чтобы звучало легче, веселее... — Пианист повторяет. — Нет, не совсем то. — Дирижер старается помочь, объяснить... полчаса бьются над маленькой фразой, а она все не выходит. Наконец добились! Можно двигаться дальше. Но тут просит слова концертмейстер[38] первых скрипок. «Эту ноту, — говорит он, — нам неудобно играть на струне «ля», посмотрите, может быть, можно сыграть вот так?» И он показывает. (Дело в том, что на скрипке можно одну и ту же ноту сыграть на разных струнах.)

Композитор слушает, советуется с дирижером, и оба соглашаются с концертмейстером. В партии скрипок и в партитуру вносятся изменения, и репетиция идет дальше. Но снова музыка звучит очень недолго. Дирижер обращается к композитору. Он предлагает изменить какой-то кусок музыки. Это серьезно. Композитор и дирижер склоняются над партитурой. Оркестранты терпеливо ждут.

И так на первой, на второй, на третьей репетициях...

А время идет. Уже в каком-то музыкальном журнале появилась небольшая заметка о том, что оркестр готовит к исполнению новое произведение. И композитор (особенно, если он еще молодой) бережно вырезает эту заметку и вкладывает ее в папку, в которой хранятся заметки, рецензии, посвященные его сочинениям. Спустя некоторое время в эту папку ложится афиша, на которой стоит: «Исполняется в первый раз». Слова очень приятные для каждого композитора и в то же время очень страшные. Какой-то он будет, этот «первый раз»? Не будет ли он и

последним?

И вот наступает день концерта!

...Третий звонок. Лестницы и фойе концертного зала опустели. В зале шелестят программки. Слышится шепот: «Видите, вон там, в служебной ложе... Вот, наверное, волнуется сейчас!»

Это о композиторе. Он действительно сидит в ложе и действительно очень волнуется. Уже ничего не сделаешь, ничего не поправишь, а поправить (это всегда так бывает) нужно было бы многое... Вот бы что-нибудь случилось — короткое замыкание во всем здании, а еще лучше — наводнение, словом, что-нибудь, чтобы концерт отменили. Тогда можно доспорить с дирижером, поработать еще с пианистом, посоветовать что-то оркестрантам. А главное, самому еще раз посмотреть всю партитуру, в которой (он сейчас в этом совершенно уверен) масса ошибок, не замеченных на репетициях. И ошибки, конечно, такие грубые, что их сразу же услышат все сидящие в зале.

Быть бы ему сейчас там, за сценой. С участниками концерта он бы все-таки спокойнее, увереннее себя чувствовал.

Но там, за сценой, волнуются ничуть не меньше.

Скрипичные пассажи несутся со всех сторон — скрипачей в оркестре больше всех, и каждому кажется, что он недостаточно упражнялся перед концертом.

Валторнисты, трубачи, тромбонисты то и дело подносят к губам свои инструменты — проверяют упругость губ, силу дыхания, исправность кнопочек-вентилей... Послышался свистящий голосок флейты, из другого угла отозвался кларнет, что-то проворковал фагот...

«Ох, боюсь я за это соло: неудобно оно написано, не сорваться бы»,— сокрушается фаготист.

В соседней комнате на диване сидит пианист. Белоснежный платок в его руках давно уже превратился в бесформенный мятый комочек, а он все мнет его, все ему кажется, что руки от волнения слишком влажные.

В черном фраке, подтянутый и торжественный, проходит через комнату оркестрантов дирижер. Он собран и строг, как полководец перед боем. Думаете, он не волнуется? Еще как! Но ему ни в коем случае нельзя показывать свое волнение оркестру. Он даже шутит. «Давайте сегодня играть сразу во второй раз», — обращается он к оркестрантам (а ведь действительно, всегда почему-то со второго раза получается лучше). Эта любимая шутка дирижера давно всем знакома, и на репетициях все улыбаются, когда ее слышат, угадывают, в какой момент дирижер ее произнесет, а потом смеются, если угадали. Но сегодня почему-то

не смешно.

«Оркестр! На сцену!»

Тишина в зале. Замер на своих местах оркестр. На дирижерском пульте лежит знакомая партитура. Концертмейстер виолончелей бережно держит дирижерскую палочку. Это его почетная обязанность.

Откинув портьеру, дирижер пропускает вперед пианиста. В зале аплодисменты. Аплодируют еще не музыке, не композитору — это дань уважения и любви дирижеру и пианисту.

Пианист сел за рояль. Положил руки на клавиши, словно примериваясь. Снова наступила тишина. Дирижер взял у виолончелиста палочку, открыл партитуру, посмотрел на пианиста — тот едва заметно кивнул головой... Взмах палочки...

Слушайте! Это рождается музыка!

Дирижирует Евгений Мравинский

Всякий раз, когда я прихожу в Филармонию на концерт приезжего дирижера, я смотрю в первую ложу направо, — конечно, он здесь, человек, который знает и чувствует этот оркестр, как скрипач знает свою скрипку, — главный дирижер симфонического оркестра Ленинградской филармонии Евгений Александрович Мравинский.

Он всегда спокоен и сдержан. Трудно поверить, что его может что-то взволновать. А он волнуется. Очень волнуется. Ведь каждый такой концерт с незнакомым дирижером — серьезный экзамен для оркестра, а значит, и для него, для руководителя.

Много прекрасных дирижеров выступали с нашим оркестром, и все они говорили примерно то же, что сказал немецкий дирижер Герман Абендрот.

«Я выступаю с этим замечательным музыкальным оркестром уже в четвертый свой приезд, — говорил он. — Конечно, за это время в составе оркестра произошли большие перемены, он почти целиком пополнился молодыми музыкантами. Однако это ничуть не снизило того высокого класса, которым он всегда обладал... благодаря большой работе, которую ведет с этим оркестром главный дирижер Евгений Мравинский».

Помню первый в моей жизни концерт симфонической музыки. Было тогда мне лет тринадцать. Не стану говорить, что я сразу же все поняла, что мне сразу все понравилось. Это было бы неправдой. Но все же именно этот концерт запомнился на всю жизнь.

Исполнялись три симфонических картины из опер Вагнера: «Шелест леса» из оперы «Зигфрид», «Траурный марш» из «Гибели богов» и «Полет Валькирий» из оперы «Валькирия»[39].

В то время я еще не слышала ни одной вагнеровской оперы, да и вообще имела об этом композиторе самое смутное представление. Но первые два названия вполне понятно объясняли, о чем будет рассказывать музыка. Третье же было совсем непонятно. Кто такие Валькирии? И почему они летают?

Самое интересное, что музыка, которая должна была бы быть понятной (судя по названиям), в тот раз не произвела на меня особого впечатления. Но вот непонятные Валькирии захватили сразу же, с первых звуков.

... Высокая, прямая фигура дирижера стала вдруг еще прямее, еще собраннее, гордо вскинулась голова. Властный, решительный жест — и зазвучал этот удивительный «полет». Нет, не полет, пожалуй, скорее скачка, бешеная скачка. Но почему же в музыке слышится не только размеренная четкость, металлическая звонкость, но и легкость, плавность «полета»?

Я смотрела на дирижера во все глаза. Да, это от него, от всей его фигуры, от рук, исходила неуемная, но закованная в рамки железного ритма сила.

Рука дирижера гордо приказала что-то валторнам и трубам, и, подчиняясь этому приказу, в оркестре выросла воинственная, сверкающая, как рыцарские доспехи, музыкальная тема. А рука требовала, приказывала еще и еще, и музыка становилась все более гордой, воинственной...

«Валькирии, — объяснили мне после концерта, — это дочери германского бога Вотана. Грозные девы-воительницы на крылатых конях». И сразу стала понятна «полетность» скачки.

С этого дня я начала ходить на симфонические концерты. Тогда оркестром почти всегда дирижировал Мравинский, вот отчего именно ему я благодарна за то, что он открыл мне огромный и великолепный мир симфонической музыки.

Помню в его исполнении и симфонии Бетховена, Чайковского, Моцарта, и многое-многое другое. Но, пожалуй, больше всего запомнилась «Поэма Экстаза» Скрябина.

Скрябин — композитор сложный, и судьба его произведений нелегкая. Можно, пожалуй, сказать, что это композитор, который не всегда понимал сам себя. И вот почему.

Александр Николаевич Скрябин считал себя мистиком, то есть человеком, который верит в существование потусторонних, таинственных сил. В то время, когда жил Скрябин — конец прошлого, начало нашего века, — мистическая философия была очень модной. И конечно, вполне естественно, что свои мысли и

настроения композитор выражал в музыке.

Но хотя Скрябин-человек совершенно искренне думал, будто создает музыку «мистическую», «божественную», Скрябин-композитор не всегда ему подчинялся. Правильнее, пожалуй, было бы сказать, что ему не подчинялась его музыка. Она вполне «земная», человечная, яркая, талантливая. К сожалению, услышали это не сразу. Многие исполнители произведений Скрябина как раз и искали в них какие-то особенные, странные звучания, которые передавали бы, по их мнению, «потусторонние» переживания.

И получилось так, что в первые годы Советской власти произведения Скрябина показались ненужными, даже вредными: на что, действительно, нам мистика? Поэтому очень многие были удивлены, когда прочитали на афише симфонического концерта, что оркестр под управлением Мравинского будет исполнять «Поэму Экстаза» Скрябина.

«Поэма Экстаза» — от одного названия уже веет самой настоящей мистикой. «Экстаз, — читаем мы в словаре, — от латинского «эк» — «вне» и «статус» — «спокойствие», то есть «внеспокойное» состояние, болезненная восторженность, исступление...»

Но ничего этого не услышишь в музыке «Поэмы», когда дирижирует Мравинский. Он исполняет ее как страстный рассказ о борьбе человека за счастье, о вере в это счастье, о силе человеческого разума, человеческой воли. Об этом исполнении написали так:

«Мравинский окончательно убедил слушателя, что мир «Поэмы Экстаза» — мир хотя и необычный, но земной, а не потусторонний».

Как же могло случиться такое? Как смог Мравинский прочитать музыку совсем иначе, чем ее читали прежде? И кто же прав?

На этот вопрос нам отвечает, как ни странно... сам Александр Николаевич Скрябин. Он пишет в своем дневнике: «Чтобы стать оптимистом в настоящем смысле слова, нужно испытать отчаяние и победить его». *Победить!* Вот какие земные человеческие чувства жили в душе композитора. И какое счастье, что они оказались сильнее его заблуждений. Конечно, нам, советским людям, *такой* Скрябин очень близок и очень дорог. Таким его и услышал советский дирижер Евгений Мравинский и то, что услышал, передал нам.

История одного посвящения

Осенью 1937 года в зале Ленинградской филармонии начались репетиции новой (Пятой) симфонии Дмитрия Шостаковича.

Евгений Александрович Мравинский был тогда еще молод, но имя его уже становилось известным настолько, что этой же осенью ему поручили открыть зимний симфонический сезон в Филармонии.

Этот концерт был особенным еще и потому, что *впервые* за все время существования Филармонии на открытии сезона за дирижерским пультом стоял не главный дирижер оркестра. Понимаете, какая честь была оказана Мравинскому?

В эти же дни он приступил к работе над Пятой симфонией Шостаковича. Так встретились два молодых советских художника, два человека, удостоенные впоследствии самой высокой награды — Ленинской премии.

«Должен сознаться, — писал потом Шостакович, — что сначала меня несколько испугал метод Мравинского. Мне показалось, что он слишком много копается в мелочах... что это повредит общему замыслу, общему плану. О каждом такте, о каждой мысли Мравинский учинял мне подлинный допрос, требуя от меня ответа на все возникающие у него сомнения. Но уже на пятый день нашей совместной работы я понял, что такой метод является безусловно правильным. Я стал серьезнее относиться к своей работе, наблюдая, как серьезно работает Мравинский. Я понял, что дирижер не должен петь подобно соловью. Талант должен прежде всего сочетаться с долгой кропотливой работой».

Они встречались задолго до начала репетиций. Они работали вместе. Так же, как и много лет спустя, в дни работы над Десятой симфонией, о которой мы уже говорили с вами. Что рождалось под пером композитора или звучало под его пальцами на рояле, сразу же находило отклик в душе дирижера.

Такая творческая дружба — большая радость.

Премьера симфонии прошла с триумфальным успехом. И с этого дня Мравинский и оркестр Ленинградской филармонии становятся первыми исполнителями почти всех симфоний Шостаковича.

На одной из репетиций Восьмой симфонии — самой глубокой и самой сложной из всех симфоний Шостаковича — композитор внес в партитуру небольшое добавление. Он написал:

«Посвящается Е. А. Мравинскому».

„Исполинский танец“

В десятых годах нашего века на весь мир прогремело имя талантливейшего итальянского дирижера Вилли Ферреро. Итальянец гастролировал в разных странах. Приехал он и к нам, в Россию.

Успех был грандиозным, ошеломляющим. Однако причина такого невероятного триумфа была не только в его действительно очень большом таланте.

На одном из концертов Ферреро антракт между первым и вторым отделением слишком затянулся. Слушатели начали волноваться. Что случилось? Не заболел ли дирижер?

Нет, знаменитый Вилли Ферреро был абсолютно здоров, но он не мог выйти на сцену, так как в это время обливался горючими слезами и умолял отменить концерт или хотя бы подождать еще немного с началом второго отделения.

Причиной этих отчаянных слез была чудесная железная дорога, совсем как настоящая — с рельсами, стрелками, семафорами, паровозами и вагонами. И вот с этим великолепием, с этим замечательным только что полученным подарком он должен был расстаться на целых сорок минут. Это ли не горе?

Скажите, как бы вы поступили на его месте, если бы вам было восемь лет и больше всего на свете вы любили бы играть в игрушки? Подумайте сами, разве мыслимо за какие-то жалкие полчаса побыть и машинистом, и стрелочником, и начальником станции, разве можно успеть перевести все стрелки, рассмотреть все вагоны и паровозы, словом, всласть наиграться? Какой уж тут концерт! Антракт грозил затянуться надолго.

Пришлось кому-то выйти к публике и все объяснить. Растроганные слушатели согласились терпеливо ждать, пока приезжая знаменитость справится со слезами и выйдет к оркестру.

Этот смешной случай заставил замолчать самых недоверчивых, тех, кто утверждал, что «чудо-ребенок» на самом деле взрослый карлик, лилипут, одетый в традиционный бархатный костюмчик малолетнего вундеркинда. Теперь-то уж было абсолютно ясно, что Вилли Ферреро — самый настоящий мальчишка, такой же, как все мальчишки, но только необычайно одаренный.

Люди моего возраста этих гастролей, конечно, не помнят, — нас тогда еще и на свете не было. О маленьком дирижере мы знали из рассказов наших дедушек и бабушек.

Но вот о других гастролях Ферреро я уже могу вам рассказать по собственным впечатлениям. (Если вы помните, в начале нашего разговора уже шла речь о «Грустном вальсе» в исполнении Ферреро.)

В 1950 году Вилли Ферреро снова приехал в нашу страну. Концертов его ждали, конечно, с огромным интересом.

За много дней до его приезда у касс Ленинградской филармонии днем и ночью стояла длинная очередь. Назначались дежурства, составлялись списки.

И вот билеты в руках. Но нас, студентов консерватории и музыкального училища, оказывается, ожидало двойное счастье. Вилли Ферреро разрешил нам присутствовать на его репетициях.

В этот день мы забрались на хоры задолго до начала. Мы знали, что Ферреро будет репетировать «Болеро» Равеля, и заранее запаслись партитурами.

Рассказывают, что французский композитор Равель написал «Болеро» для известной в то время танцовщицы — Иды Рубинштейн. Ей же он и посвятил свое сочинение. Однако музыка

оказалась такой интересной, что «Болеро» стали исполнять как самостоятельное концертное произведение.

Все «Болеро» состоит из одной-единственной музыкальной темы, которая повторяется много раз. Ее исполняет то один, то другой музыкальный инструмент, то целая группа инструментов, а маленький барабанчик на протяжении всего произведения выстукивает бесконечно повторяющуюся затейливую ритмическую фигуру.

Партия барабанчика настолько трудная и ответственная, что можно совершенно спокойно считать малый барабан солистом в этом произведении.

Мы хорошо знаем и любим наш замечательный оркестр, знаменитый на весь мир оркестр Ленинградской филармонии. Мы знаем каждого оркестранта — некоторые из них совсем недавно учились там же, где и мы, только на старших курсах.

Сегодняшнего солиста — старейшего нашего ударника — все мы очень ценим и любим. Мы за него совершенно спокойны. «Болеро» он играл много раз, с разными дирижерами, и всегда это было превосходно.

Занятые партитурой, мы даже не заметили, что Вилли Ферреро уже за пультом и оркестранты приветствуют его, а он улыбается, раскланиваясь во все стороны.

И сразу же началось неожиданное и интересное. Ферреро встал перед оркестром, выпрямился, скрестил руки на груди и спрятал в них дирижерскую палочку, оставив только крохотный кончик. Еле уловимым, но в то же время очень четким движением он дал знак малому барабану. Раздался тихий, чуть слышный стук! «Тра-та-та-та, тра-та-та-та-там-там...» Знакомый ритм «Болеро». Но тут Ферреро опустил руки, покачал головой. Смолк барабанчик. Что-то не понравилось дирижеру. Он наклонился к солисту. Объясниться им нелегко: один не знает итальянского, другой— русского языка. А переводчик не успевает переводить: как истинный итальянец, Ферреро говорит очень быстро. Ему некогда ждать, и он объясняет свою мысль жестами. Получается гораздо понятнее — жест у Ферреро очень выразительный, по-дирижерски лаконичный и четкий. Даже мы понимаем: звук барабана слишком сухой и недостаточно тихий. Пробуют еще раз. «Нет, не то!» — энергично качает головой Ферреро. «Еще тише, совсем, совсем тихо»,— говорят его руки. Он даже присаживается на корточки и показывает руками, какой «крохотный» должен быть звук. Снова пробуют. «Нет!» — темпераментный жест рукой, словно дирижер отстранил кого-то. «Вот столько мне нужно звука», — показывает он самый кончик своей дирижерской палочки. Новое повторение также не устраивает дирижера. Он

подходит к барабанчику. Он ставит его почти вертикально, пробует звук — нет, не годится. Кладет барабанчик почти плашмя — нет, тоже не то!

Очевидно, дирижеру не нравится инструмент. Вот он положил на барабанчик свой носовой платок, потом снял его, снова положил.

Мы видим, как расстроился солист. Заметил это и Ферреро. Он что-то говорит по-итальянски, шутит, утешает солиста, то тут же требует все новых и новых повторений...

Проходит много времени, а наши партитуры как открылись на первой странице, так и лежат без дела. Полностью «Болеро» мы на этой репетиции так и не услышали. Пришлось дожидаться концерта.

И вот — концерт.

Ферреро выходит на сцену. Он идет очень быстро, почти бежит, даже чуть пританцовывает. Мы привыкли к строгой, торжественной подтянутости Мравинского, и нам несколько странно видеть этого маленького, порывистого человечка с подвижным выразительным лицом и огромными черными глазами. Нам даже кажется, что он немного кривляется.

Ферреро повернулся лицом к оркестру. Он стоит совершенно неподвижно. Кажется, что он стоит так очень долго, хотя на самом деле проходит несколько секунд. Какая удивительная тишина в зале! Ощущение поразительное. Мы чувствуем, что оркестр и дирижер теперь одно целое. Одна душа, одно сердце, одни мысли... Но самое удивительное, что проходит еще секунда — и уже не только оркестр, но и весь зал во власти дирижера. Этот маленький человечек словно держит нас невидимой, крепкой рукой. Чем достигает Ферреро такой полной власти над залом? Этого объяснить я никогда не смогу. Я только твердо знаю — так было.

Вот, как на репетиции, Ферреро тем же медленным, плавным движением складывает руки на груди. Дрогнул крохотный, еле заметный кончик палочки... И мы слышим таинственный, чуть слышный шелест... Кажется, что звук извлекают не палочки в руках барабанщика. Крылья какой-то диковинной бабочки трепещут, выбивая затейливый, изысканный ритм «Болеро». Теперь понятно, чего так упорно добивался Ферреро на репетиции.

Немного побольше стал кончик палочки, почти незаметно дирижер повел им в сторону флейты. Тихий, нет, тишайший свист пронесся над залом — рождается тема «Болеро». Словно кто-то вдалеке насвистывает томную, извивающуюся, прихотливую мелодию. Ее сопровождает такой же тихий, «гитарный» шорох

альтов и виолончелей (они играют приемом пиччикато, что есть щиплют пальцами струны, как на гитаре).

Спела мелодию флейта. Еще чуть-чуть выдвинулась вперед палочка — и мелодия зазвучала снова, но уже немного погромче — это поет кларнет, нежно и чуточку таинственно. А флейта теперь вместе с барабанчиком высвистывает на одной ноте ритм «Болеро».

Кларнет спел мелодию — и еще немного продвинулась вперед палочка в руках Ферреро. Она кажется живой, она трепещет в абсолютно неподвижных руках дирижера. Ферреро не шелохнется, он застыл, как черное изваяние.

Теперь глухо и томно заворковал фагот, за ним — малый кларнет, дальше эту мелодию поет гобой... Постепенно усиливается звучность. Теперь оживают понемногу руки дирижера. Оркестр звучит все громче, все больше тембров вплетается в эту пленительную мелодию, в этот завораживающий, бесконечно повторяющийся ритм «Болеро».

Руки дирижера каким-то надломленным движением устремляются в сторону деревянных духовых и бессильно никнут. Этот усталый, изысканный жест удивительно точно передает характер нового образа, нового тембра, не совсем обычного для симфонического оркестра. Образ этот родился в страстном, почти рыдающем голосе саксофона. Но снова встрепенулись руки — мелодию поют флейта, труба и хрустально нежная челеста.

Один за другим, послушные воле дирижера, включаются в этот хор новые и новые инструменты. Громче, громче, громче... Но все тот же ритм, тот же темп, та же мелодия.

Танцуй, Равель, свой исполинский танец!
Танцуй, Равель, не унывай, испанец! —

вспоминаются стихи Николая Заболоцкого.

Рука дирижера порывисто метнулась в сторону скрипок — их ясные чистые голоса словно на крыльях несут по залу мелодию «исполинского танца». Теперь оркестр поет во весь голос, мощно, сильно, страстно. А за дирижерским пультом стоит великан. Да-да, Ферреро сейчас кажется огромным. Он стоит все еще почти неподвижно, живут только руки. Они неистовствуют. Громадные, неправдоподобно длинные, они словно обнимают весь оркестр, словно кончиком палочки Ферреро может прикоснуться к струнам контрабасов, дотянуться до поверхности литавр, до раструба тубы.

И когда кажется, что из оркестра выжато все, что можно, гибко изогнулась фигура дирижера, руки смешали все звуки, разорвали мелодию и обрушили на зал грохочущую лавину...

О болеро! Священный танец боя!

И сразу же наступила тишина — полнейшая, абсолютнейшая. В первый момент даже кажется, что этот неистовый грохот нас оглушил.

Но оцепенение проходит, и теперь уже взрывается зал: «Браво! Браво!»

А на сцене маленький человечек, мило улыбаясь, посылает публике воздушные поцелуи, раскланиваясь на все стороны.

Просто не верится, что это он только что держал в руках весь зал.

О ПЕНИИ И ПЕВЦАХ

Вам может показаться, что теперь мы подошли к самому легкому виду исполнительского искусства,

В самом деле, если пианисту нужно прежде всего научиться играть на рояле, а скрипачу — на скрипке, дирижеру — овладеть техникой дирижирования, то певцу ничего этого не нужно. Есть голос? Есть слух? Есть музыкальность? Ну и пой себе на здоровье. Инструмент — твой собственный голос. Никаких струн, клавиш, педалей... Изучать ничего не нужно. Разве что ноты, да и те, пожалуй, знать не обязательно: люди с хорошим слухом сразу схватывают и запоминают раз услышанную мелодию.

Нет, не так-то все просто, как кажется на первый взгляд.

У девочки неплохой музыкальный слух, чистый, приятный голосок, она знает множество песен, очень любит петь. Слушают ее с удовольствием, хвалят, восхищаются. «Артистка, настоящая артистка», — слышит девочка с самого детства. Она привыкает к этим похвалам, привыкает думать, что она и вправду артистка. Она много выступает, ей хлопают, говорят: «Талант»...

Сколько таких девочек приходит на приемные испытания в музыкальные училища и консерватории с полной уверенностью в успехе... и сколько их уходит огорченными.

«Дорогие девочки, — говорят им, — не огорчайтесь. У вас впереди большая интересная жизнь. Вы можете выбрать любую профессию. Но для профессии певицы у вас слишком мало данных».

Оказывается, далеко не всегда приятный голосок и неплохой слух открывают путь на профессиональную сцену.

Но бывает и иначе.

Приемные испытания прошли благополучно, и «настоящая артистка», теперь уже студентка первого курса вокального отделения музыкального училища, счастливая приходит на свой первый урок по специальности.

Она и не подозревает, какое огорчение принесет ей этот первый урок. Огорчение действительно громадное. Ей запретят петь. Совсем запретят. Никаких песен, арий, романсов. Начисто нужно забыть о концертах (прощайте похвалы и аплодисменты!). Даже дома, для себя, она не имеет права попеть вволю.

И девочка замолкает. Она учится... нет, еще не петь, еще только дышать (оказывается, она и этого не умеет).

Нелегко приходится будущей певице. Школьные друзья, знакомые, родственники обижаются, говорят: «Зазналась! Сколько ни проси, не поет». Ну как объяснишь, что если бы даже она

нарушила запрет и запела, то удовольствия от этого никто бы не получил: по-старому петь она уже разучилась, а по-новому еще не умеет.

Хороший голос — это еще очень мало. Нужно уметь им управлять.

А что значит «управлять голосом»?

Представьте себе, например, что вы поете у себя в комнате. Вы можете петь очень тихо — будет слышно. Но вот вы вышли на сцену Большого театра. Что вы будете делать, чтобы ваше пение услышали в самых последних рядах галерки? Петь громче? Ну, во-первых, если вы будете петь очень громко, у вас получится не пение, а крик. И, во-вторых, как же быть с песнями тихими, лирическими? Нельзя же их кричать во весь голос! А если вы будете петь их так, как поете дома, вас не услышат не только на галерке, но даже в первых рядах партера.

Что же делать? Вы не знаете. А вот Шаляпин знал. Он мог петь почти шепотом, и каждая нота была слышна в любом уголке самого огромного зала. Да и не только Шаляпин. Все профессиональные певцы знают, как это нужно делать. Они этому *учились*. Говоря словами Шаляпина, учились «техническому господству над голосовым инструментом».

«Звук, — говорил Шаляпин, — должен умело опираться на дыхание, как смычок должен умело прикасаться к струне, скажем, виолончели, и по ней свободно двигаться... Нота, выходящая из-под смычка или из-под пальца музыканта, будет ли она протяжной или подвижной (а также тихой или громкой. — *Г.* Л.), должна быть слышна в одинаковой степени. И это же непременно обязательно для нот человеческого голоса».

Понятно? Если даже и не очень понятно, то, во всяком случае, ясно главное: профессиональное пение — это большая и сложная наука. У певцов те же гаммы, арпеджии, упражнения, те же этюды. Только они называются «вокализами» (от слова «вокал» — «пение»). Певцы поют вокализы без слов, на каком-то одном звуке.

Кстати, Знаете ли вы, что вокализы, так же как и этюды, могут быть замечательными художественными произведениями?

Когда умер Константин Сергеевич Станиславский, на его гражданской панихиде пела знаменитая русская певица Антонина Васильевна Нежданова. Пела она печальный и прекрасный «Вокализ» Рахманинова.

Итак, для того чтобы стать певцом, нужно много и долго учиться, и, кроме того, певец, так же как и другие музыканты-исполнители, каждый день обязан тренироваться, заниматься всю жизнь бесконечными упражнениями. Да при этом ему еще нужно

всегда помнить, что человеческий голос — инструмент куда более нежный, чем любой самый нежный и хрупкий музыкальный инструмент. Испорченную скрипку можно починить или, если починить нельзя, заменить другой. Поврежденный голос далеко не всегда можно вылечить и уж никогда ничем его не заменить.

Медленно, с трудом постигается эта наука. Огорчений и неприятностей куда больше, чем радостей. Каждый правильно спетый звук — свободный, летящий, чистый — это праздник. Но праздники редки у начинающих певцов.

Идут дни, месяцы, годы, и наконец наступает долгожданное время, когда такие праздники превращаются в самые обычные будни — голос звучит сильно, красиво. И уже не пугают слишком высокие или слишком низкие ноты в ариях и романсах, виртуозные скороговорки, сложные мелодические обороты. Но...

«Техника, школа пения, — говорит Шаляпин, — еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно».

«Когда глубоко переживаешь музыку, тогда и исполнить ее можно убедительно», — говорит замечательная певица Мариан Андерсон.

„Радость безмерная!“

Как Сабинин в опере Глинки, я восклицаю: «Радость безмерная!» Великое счастье на нас с неба упало! Новый, великий талант народился.

В. Стасов

Мы живем в то удивительное время, когда чудеса стали обычным, повседневным явлением. Благодаря одному из таких чудес и мы сейчас, так же как когда-то Владимир Васильевич Стасов, можем воскликнуть: «Радость безмерная!» — слышим голос Шаляпина.

Больше всех композиторов он любил Мусоргского. И пел его так, что кажется, будто все, созданное Мусоргским, создано именно для Шаляпина. А между тем...

«Большое мое огорчение в жизни, что не встретил Мусоргского, Он умер до моего появления в Петербурге. Мое горе».

Да, они никогда не знали друг друга. Впрочем, нет, это не так, Мусоргский Шаляпина действительно не знал. И об этом очень грустно думать. Как был бы счастлив Модест Петрович Мусоргский, если бы услышал, увидел в исполнении Шаляпина

своего царя Бориса, своего Варлаама, Пимена, Досифея, всех своих мужиков, которых с такой любовью, с такой огромной болью и состраданием воспел в музыке.

А Шаляпин знал Мусоргского. Он понимал и любил его, как самый близкий друг. Сердцем большого художника он чувствовал каждую мысль его музыки, знал в ней каждую ноту. Все сочинения Мусоргского, которые мог спеть бас, были в его репертуаре. В опере «Борис Годунов» — три басовых партии. И все три исполнял Шаляпин.

Думаю, что трагедию Пушкина вы все знаете. Если же кто-то еще не читал, советую отложить эту книжку и вернуться к ней только тогда, когда прочитаете «Бориса Годунова». Иначе то, о чем я собираюсь сейчас рассказать, будет вам непонятно.

„Борис Годунов“

Мы знаем, что Шаляпин был не только великим певцом, но и великим актером. И хотя мы никогда не видели, как играет Шаляпин, мы понимаем это, глядя на его портреты в ролях. Трудно поверить, что это один и тот же человек, что это все — Шаляпин.

И ведь не только грим и костюм так меняют артиста.

У Бориса Годунова сильное, волевое лицо; это красивый, мужественный человек с острым, пытливым взглядом. Но где-то в глубине его умных, прекрасных глаз бьется, кричит большая тревога, почти отчаяние.

Пимен — совсем другой. Много знает этот старик. Многое видит. Он спокоен и мудр, его не мучают угрызения совести, оттого его взгляд так прям и покоен.

Варлаам. Вот он, весь как на ладони — неряшливый, обрюзгший, полупьяный бродяга. Но стоит взглянуть в его глаза, сразу видишь: нет, совсем не так прост этот беглый монах, — глаза у него умные, хитрые и очень недобрые.

Три роли — три разных человека. **У** таких разных людей, конечно, и голоса должны быть совершенно разными. Но раз мы говорим о Шаляпине, то вполне понятно, что голос будет у всех один — незабываемый шаляпинский бас. Его узнаешь всегда, если слышал хоть один раз.

Постарайтесь достать пластинки с записями Шаляпина в партиях Бориса, Пимена и Варлаама. И непременно послушайте их одну за другой.

Дочь Шаляпина, Ирина, вспоминает:

«Поднялся занавес, и под колокольный звон, «ведомый под руки боярами», появился царь Борис.

Скорбит душа...

Мы слушаем, как поет Шаляпин.

Красивый, сочный, густой, хочется сказать — царственный голос. Только в царственном этом величии нет покоя. В голосе ясно слышится тревога и печаль. Смутно на душе у царя Бориса. Не радует его колокольный звон, не радует торжественное избрание на царство. Но Борис Годунов — человек сильной воли. Он переборол свою тревогу.

И вот уже по-русски широко:

А там сзывать народ на пир.

Словно обнял всех этот могучий, щедрый бас:

Всем вольный вход; все гости дорогие.

Модест Петрович Мусоргский (1839—1881)

...Еще одна пластинка — еще один монолог. Но прежде чем послушать, почитаем снова воспоминания Ирины Шаляпиной, постараемся «увидеть» царя Бориса.

«Внутренние покои царского терема. Царевна Ксения (дочь Бориса.— *Г. Л.*) горюет о мертвом женихе. Царевич и мамка развлекают царевну.

Внезапно распахивается дверь — и на пороге вырастает

могучая фигура Бориса. Мамка бросается перед ним на колени.

«Аль лютый зверь наседку всполохнул?» — с какой-то горечью произносит он...

Но вот Борис остается один. Страдальческие складки легли в углах рта, сурово сдвинулись брови...

Достиг я высшей власти
Шестой уж год я царствую спокойно...

Эту плавную музыкальную фразу Шаляпин поет с большой грустью, а слово «спокойно» звучит даже с чуть слышной горькой иронией. Пока еще по-прежнему красив и благороден его голос.

Но счастья нет в моей измученной душе.

Безмерным отчаянием наполняет Шаляпин этот возглас, и тут же отчаяние уступает место прежней мягкой человеческой грусти...

В семье своей я мнил найти отраду.
Готовил дочери веселый брачный пир...

Снова музыка звучит ровно, только в голосе Шаляпина теперь слышатся слезы...

И вдруг — новый взрыв отчаяния; еще горше:

Как буря, смерть уносит жениха!

Кажется, что это личное, семейное горе окончательно сломило волю царя Бориса. Теперь голос Шаляпина дрожит от обиды, — все его дела, все старания не привели к добру: «Глад, и мор, и разоренье». Ему не верят ни народ, ни бояре — никто.

И уже почти шепотом, бесконечно устало и безнадежно:

О господи... боже мой...

Но страдания еще не кончились. Приходят еще более страшные мысли. Самые тайные, сокровенные. Князь Шуйский напоминает Борису о том, как был убит царевич Дмитрий. Хитер Шуйский, он прекрасно знает, что мучает царя, но рассказывает спокойно, бесстрастно... «Довольно!» — исступленно кричит Борис. Теперь Шуйский может спокойно уйти — он сделал свое дело.

Ох, тяжело...

Кажется, что горло Шаляпина сдавила судорога. Каждая нота дается ему с неимоверным трудом. Он почти говорит, неуверенно, тихо... Страшно царю Борису. Ему чудится призрак убитого царевича... «Чур, чур, дитя... не я, не я твой лиходей...» Голос Шаляпина то срывается на отчаянный крик, то опускается до хриплого, полубезумного шепота.

Но и крик, и шепот, и безумный торопливый говорок — все это музыка. Та музыка, которую написал Мусоргский. Шаляпин не погрешит ни против одной ноты. Кто-то сказал, что Шаляпин говорит под оркестр нотами Мусоргского.

И вот последняя наша встреча с Шаляпиным-Борисом. На одной стороне пластинки «Прощание Бориса», на другой — «Сцена смерти Бориса».

Ирина Шаляпина пишет:

«... Сцена в боярской думе. Шуйский рассказывает боярам о галлюцинации Бориса. Неожиданно за сценой раздаются крики: «Чур, чур, дитя...»

Из глубины сцены на площадку лестницы, спиной к публике, как бы отмахиваясь от кого-то, в страшном смятении выбегает царь Борис. Хватаясь за перила, он сползает вниз к самой авансцене, медленно оборачиваясь. Бледное, искаженное судорогами лицо, состарившееся и осунувшееся, растрепанные волосы, горящие безумным блеском глаза... он никого не замечает».

Никто никогда больше не услышит, как пел эту сцену Шаляпин. Мы знаем только конец ее...

Прощай, мой сын, умираю...

Голос Шаляпина слаб и покоен. Кажется, вот-вот он зазвучит с прежней силой, с прежней благородной красотой...

Ты царствовать по праву будешь, —

обращается он к сыну. Да, интонация почти прежняя, «царственная», хотя, если вслушаться, то чувствуются в ней горькие нотки (не по праву царствовал царь Борис). А в голосе нет больше ни широты, ни мощи, ни металла, — голос стал выше и тусклее, но зато сколько в нем нежности, любви, сколько грусти.

Сестру свою, царевну, береги, мой сын...

И это шаляпинский бас? Так мог бы спеть тенор — мягко, лирично...

Борис плачет.

Первый удар погребального колокола... еще один... И вдруг, перекрывая мрачное гудение колоколов, зловеще вырастает голос Шаляпина:

Звон, погребальный звон...

За сценой звучит похоронное пение — все громче, громче...

Это отпевают царя Бориса...

Повремените!..

Грозно останавливает их прежний шаляпинский гремящий бас:

Я царь еще!

И сразу же робкий, дрожащий говорок:

Я царь еще...

Невозможно передать, объяснить словами эту интонацию: только сейчас мы понимаем, как слаб и беспомощен царь Борис.

И кажется, что вся глубочайшая идея пушкинской трагедии, переданная с такой силой гениальной музыкой Мусоргского, воплотилась в этой одной фразе.

А глубина действительно неохватная.

Борис Годунов. Какой он?

Сам Шаляпин думает об этом так:

«История колеблется, не знает, виновен ли царь Борис в убийстве царевича Дмитрия в Угличе или не виновен. Пушкин делает его виновником. Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке, мятется преступная мука... Я верен, не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского — я играю преступного Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы... возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным».

Пушкин и Мусоргский рисуют Бориса умным благородным человеком с сильным и волевым характером. И только одно «темное пятно» на его совести, вольная или невольная ошибка — и на всю жизнь мучительные угрызения совести, которые уже не оставят ни на секунду.

Это трагедия личная, трагедия человека. Но ведь есть у царя Бориса и еще одна мука, еще одно горе терзает его, и в нем-то и нужно искать главный смысл трагедии Пушкина и народной драмы Мусоргского.

Борис Годунов — царь, правитель. Причем он хочет быть хорошим правителем, он хочет, чтобы его любил народ, и делает для этого немало. Но пропасть, которая всегда лежала между царем и народом, между народом и самодержавной властью, не уничтожишь никакими самыми добрыми деяниями.

И вот сейчас, когда мы слушаем незабываемое шаляпинское

«я царь еще», повторенное дважды и так по-разному, мы понимаем, что Шаляпин почувствовал в музыке Мусоргского самое основное — не личную трагедию Бориса Годунова, а страшное и горькое признание правителя в своей полной беспомощности, в полном крахе всех своих надежд и чаяний. И не случайно Мусоргский, хотя и сохранил пушкинское название «Борис Годунов», но посвятил свою оперу народу русскому.

... Умирающий истерзавший себя Борис уже почти не может говорить, его слабеющий голос содрогается от мучительных рыданий... «Простите, — шепчет он, — простит...» И голос оборвался. Царь Борис умер.

А в оркестре вырастает невыразимо печальная, широко, по-русски, распетая тема. Музыка передает глубочайшее сострадание и Пушкина, и Мусоргского к этому очень несчастному человеку.

Вторая роль — летописец Пимен.

Помните, у Пушкина: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре. Пимен пишет перед лампадой».

Приглушенно звучат голоса струнных в оркестре, неторопливо, однообразно нанизывается нотка за ноткой. Словно тихий шелест гусиного пера по старинному пергаменту, словно тянется затейливая вязь славянского письма, повествуя о «минувшей судьбе родной земли».

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя...

Мудрый усталый голос. Очень стар этот человек. Из голоса Шаляпина исчезла вся страстность, вся напряженность, которая так потрясала нас в Борисе. Сейчас он звучит совсем ровно, совсем спокойно. И в то же время есть в нем какая-то неуловимая характерность. Что-то он напоминает. Но что? Впрочем, вам он может и ничего не напомнить: вы, наверное, не слышали никогда церковного пения. Разве только в кино. А Шаляпин хорошо знал, как поют священники: всегда хоть немного, но «в нос», чуточку гнусавя. Вслушайтесь в голос Шаляпина-Пимена... Певец придает ему еле заметный «церковный» оттенок. Он чувствует, что этого требует музыка Мусоргского.

Почти весь монолог Пимена звучит неторопливо, раздумчиво. Но в голосе Шаляпина нет однообразной, скучной монотонности. Если в партии Бориса его можно сравнить с палитрой художника, на которой вы видите самые разные краски — и синюю, и желтую, и зеленую, и красную, то голос Шаляпина-Пимена — это как бы палитра с разными оттенками одной краски (мне почему-то представляется — лиловой) от густого темного до светлого; размытого.

А третья роль — Варлаам.

Каким представляет его себе сам Шаляпин?

«Мусоргский с несравненным искусством передал бездонную тоску этого бродяги... Тоска в Варлааме такая, что хоть удавись, а если удавиться не хочется, то надо смеяться, выдумать этакое разгульнопьяное, будто бы смешное...»

Вот почему такие глаза у Варлаама-Шаляпина.

В трагедии Пушкина роль Варлаама очень небольшая. Больших монологов у него нет. И Мусоргский, создавая своего Варлаама, не стал выдумывать ему какие-то специальные арии. Но помните, у Пушкина сказано: «Варлаам запевает песню «Как во городе было во Казани»? Всезнающий Стасов разыскал подлинный текст этой старинной русской песни, которая рассказывает о том, как царь Иван Васильевич Грозный брал Казань. Эта песня и стала первой характеристикой Варлаама. А вместо второй, указанной у Пушкина песни Варлаама «Молодой чернец постригся», Варлаам Мусоргского поет песню «Как едет ён». Две песни и рассказывают нам о характере Варлаама. И как рассказывают! Особенно если Варлаама поет Шаляпин.

Мы слушаем первую песню — «Как во городе было во Казани» — и понимаем, что Шаляпин, говоря о том, как он представляет себе своего Варлаама, открыл нам не все, что есть в его беглом монахе.

Как и с порохом та бочка закружилася,
По подкопам, по подкопам покатилася,
Да и грохнула...

О нет, не только пьяный разгул слышится в голосе Варлаама. Стасов говорит, что Варлаам «распевает зверообразно и люто». Он говорит это о музыке Мусоргского, но и Шаляпин поет именно так — «зверо-образно и люто». Огромная сила — дремучая, неуемная — чувствуется в этом человеке. Вырвется она когда-нибудь на волю!.. И вырывается.

«Впоследствии, — пишет Стасов, — этот самый Варлаам могучей рукой поднимет грозную народную бурю против иезуитов, забредших в Россию с Лжедмитрием». Речь идет о сцене, которая в дореволюционные времена была запрещена цензурой. Это финальная сцена оперы — народное восстание под Кромами, в котором Варлаам играет очень важную роль.

Вот вам и беглый пропойца-монах!

А во второй песне Варлаам-Шаляпин «исходит» той самой неизбывной, тяжелой тоской, о которой говорится в его рассказе. Пьяный голос выводит унылый, тягучий напев. Это песня ни о

чем. Ее нелепые слова, казалось бы, должны смешить: «Как едет ён, да погоняет ён... шапка на ём вороньим гнездом...» А вызывают они не смех. Мороз бежит по коже, когда слышишь этот заунывный напев, этот пьяный, какой-то бесцветный, «мутный» голос. Как страшно одинок этот человек, никому не нужный, никем не любимый.

И сколько бы вы ни вслушивались в голос Шаляпина-Варлаама, ни один звук не напомнит вам царя Бориса или летописца Пимена.

Три партии — три разных голоса.

Только не думайте, что Шаляпин изменяет свой голос так, как это делают драматические актеры, — говорит то «старческим» голосом, то «мальчишеским», то, если этого требует характер роли, придает ему восточную гортанность или жеманную «аристократическую» тягучесть.

Нет, Шаляпин всегда поет своим великолепным голосом. Певцу ведь вообще очень трудно изменить до неузнаваемости свой тембр.

И все же голоса Бориса, Пимена, Варлаама звучат по-разному. В чем же здесь секрет? Попробуем разобраться, хотя это довольно трудно.

Мы знаем, что скрипач может извлекать звук из своего инструмента разными приемами: по разному двигая смычком, или играя то в верхней, то в нижней части струн, или применяя прием пиччикато (надеюсь, вы не забыли, что это значит?). И каждый раз скрипка звучит по-иному. Однако это всегда голос скрипки, ее тембр.

Профессиональный певец, хорошо владеющий своим голосом, тоже может заставить свой инструмент звучать по-разному, используя разные технические приемы.

Он может, говоря специальным языком, больше «опереть голос на грудь», «включить грудное дыхание». Не буду объяснять вам, как это делается (для этого понадобилась бы, пожалуй, особая глава), скажу только, что при этом голос делается более сочным, густым, он как бы переливается, рокочет (особенно у басов и низких женских голосов).

Можно «держать голос в маске», или, как говорят, «петь верхним дыханием». Тогда тембр будет светлее, звонче, голос будет казаться более высоким.

Можно петь «белым звуком», как бы отключив все резонаторы. Тогда голос будет однотонным, тусклым, лишенным красок. Это, конечно, далеко не все, но, пожалуй, нам с вами этого достаточно. Так вот, всеми этими приемами в совершенстве владел Шаляпин. Но, как мы уже знаем, это так называемая

«техническая сторона». А она, так же как и везде, далеко не главное. Мало владеть этими приемами, нужно еще очень хорошо знать, где и когда их использовать. Подсказать же это может только сама музыка.

Шаляпин был необычайно музыкален. Он не просто понимал и знал музыку, он жил в ней, музыка пронизывала все его существо. Каждый звук, каждое дыхание, жест, каждый шаг — все было подчинено ей. Великий певец всегда «выбирал» из богатейшего арсенала технических приемов именно тот, которого требовал от него музыкальный образ.

Послушайте внимательно, как поет опьяневший Варлаам. Если бы Шаляпин подражал в этой песне голосу пьяного человека, слушать было бы невозможно. Пусть даже подражание было бы очень талантливым, гениальным. Это была бы уже не музыка Мусоргского, а просто пьяная песня. В драме такое было бы возможно, а в опере — ни в коем случае.

Шаляпин полностью отдает свой голос на службу музыке. Он люто ненавидит певцов, которые главным в своей деятельности считают собственное пение.

«Ведь вот знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть могут в любой момент спеть и громко и тихо... но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги или слова... Поет такой певец красиво... Но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не отличается от другой. О чем бы он ни пел, о любви или ненависти. Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте».

Не думайте, однако, что глубокое понимание музыки пришло к Шаляпину само собой. Были у него и ошибки, и неудачи, и срывы. Была неудовлетворенность собой. Так было даже с обожаемым им Мусоргским.

«Мусоргскому я упорно не изменял, исполнял его вещи на всех концертах, в которых выступал. Я пел его романсы и песни по всем правилам кантиленного искусства — давал реберное дыхание, держал голос в маске и вообще вел себя, как порядочный певец, а Мусоргский выходил у меня тускло...»

Так было в молодости. И Шаляпин пробует, репетирует, добивается. По-шаляпински страстно он рвется к знаниям, жадно впитывает все, что кажется ему нужным для достижения единственной цели. Цель эта — служение музыке.

О Шаляпине написано много книг, и я очень советую вам эти книги прочесть. Ведь мы с вами только чуть-чуть коснулись

огромной темы, имя которой «Федор Шаляпин».

Жизнь — подвиг

Мариан Андерсон.

Если кто-то из вас впервые слышит это всемирно известное имя, то в этом ничего удивительного, пожалуй, нет. Мариан Андерсон живет в Америке. Сейчас ей уже много лет, и она почти не выступает. Есть, конечно, пластинки, на которых записан ее голос, но почему-то по радио они звучат крайне редко. Так что услышать голос Мариан Андерсон гораздо труднее, чем голос Шаляпина. Это очень досадно. И все же я хочу вам рассказать об этой замечательной артистке.

У Мариан Андерсон — контральто. Так называется самый низкий женский голос. Настоящее контральто встречается вообще не часто, а такое, как у Мариан Андерсон, «можно услышать раз в сто лет». Так сказал о ее голосе один из величайших дирижеров мира Артуро Тосканини.

Голос Андерсон не только красив, ему доступны самые низкие и самые высокие ноты. Когда Андерсон поет романс Шуберта «Смерть и девушка», в нем звучат как бы два голоса: низкий, глубокий, мрачный голос смерти и нежный, высокий — девушки. И трудно поверить, что глубочайшее контральто Андерсон может стать таким легким и звенящим.

Но все же не только редкий голос принес Мариан Андерсон всемирную славу. Ведь в конце концов голос перуанской певицы Имы Сумак тоже удивляет своей необычностью, тем, что он может быть и очень высоким и очень низким. Но Има Сумак вызывает скорее удивление — как это делается, что за фокус?

А Мариан Андерсон — серьезный, большой художник, гениальная артистка, чудесный музыкант.

В основном, Андерсон — камерная певица. В опере она почти не поет. Репертуар ее, как и репертуар Рихтера, очень велик. Она с одинаковым совершенством поет и строгие арии Баха, и обаятельные романсы Грига, сложные, серьезные произведения и прекрасные песни своего народа.

Ее знает весь мир. Весь мир преклоняется перед ее талантом. Это ли не счастье?

«Я была счастлива, — подтверждает и сама Мариан в книге о своей творческой судьбе, — и добавляет: — Счастлива во многих, очень многих отношениях».

Как странно звучит эта фраза,.. Великая артистка словно

хочет убедить себя и нас в том, что она счастлива. Какая-то странная горечь чувствуется в этом подчеркивании: «во многих, очень многих отношениях». Значит не о всех? Но почему же? Может быть, артистка слишком избалована успехом? О нет, только не это. Скромность Мариан Андерсон, ее требовательное отношение к себе известны всем. Дело тут совсем в другом. Но пусть лучше об этом рассказывает сама Мариан Андерсон.

«... Эта музыкальная школа сейчас уже не существует в Филадельфии. Неважно, как она называлась. Я отправилась туда в день, когда был объявлен прием новых учеников, и заняла место в очереди. За конторкой сидела молодая девушка, она отвечала на вопросы и выдавала бланки для заявлений о приеме. Когда подошла моя очередь, она посмотрела мимо меня и вызвала молодого человека, стоявшего за мной. Так продолжалось до тех пор, пока не кончилась очередь. Тогда девушка заговорила со мной, в ее голосе звучало недружелюбие: «Что вам угодно?» Стараясь не замечать ее манеру обращения, я ответила, что хочу получить сведения относительно приема в школу. Девушка смерила меня холодным взглядом и сказала: «Мы не принимаем цветных».

«Мы не принимаем цветных...» Как все просто! Мариан Андерсон родилась в Америке. Мариан Андерсон — негритянка.

«Мое сердце сжала ужасная холодная рука. Я повернулась и вышла... Это было мое первое столкновение с тупыми и жестокими словами, и музыкальная школа была тем местом, где я меньше всего ожидала их услышать».

Но она их услышала. Она слышала эти слова всю свою жизнь. Она знала, что путь, который она выбрала для себя, будет невероятно трудным; что впереди горчайшие обиды, унижения, грязные, подлые оскорбления. Но Мариан Андерсон твердо знала и другое: она должна стать певицей, и она ею станет.

Путь в музыкальные школы был закрыт, оставались частные уроки. Но для этого нужны деньги, и много, а их не было.

«Мне следовало сообразить, что мои соседи... найдут способ достать деньги... Соседи и друзья устроили в нашей церкви концерт. После покрытия всех расходов осталось около шестисот долларов, которые пошли на оплату уроков...»

Друзья понимали — голос Мариан должен зазвучать на весь мир.

Годы учения прошли. Мариан Андерсон стала профессиональной певицей.

Но ведь это было еще не все. Ведь за право выступать в своей стране нужно было еще бороться. «Мы не принимаем цветных». Какая дикая нелепость! Бороться за право нести людям огромную

радость!

И вот наконец признание: «Такой голос можно услышать раз в сто лет».

Это сказал белый человек — великий дирижер. Мариан признали не только во всем мире, но даже у нее на родине — Тосканини жил в Америке. Печально и страшно писать такие слова: «Признали даже на родине» — но так было. Да и все ли признали?

9 апреля 1939 года прославленная певица должна была выступать в крупнейшем зале Вашингтона. Но концерт этот не состоялся. «Дочери американской революции» — так называлась организация, которой принадлежал зал, — не желали видеть на сцене своего зала негритянку.

И это дочери Америки? Дочери американской революции? Нет, конечно, нет. В организацию входили жены и дочери миллионеров и банкиров. Не Америка, а доллар был их любовью, их родиной, их жизнью.

А как же Мариан?

А Мариан пела в тот день на площади, у памятника Аврааму Линкольну, и слушали ее семьдесят тысяч настоящих сыновей и дочерей Америки.

Да, ее любят, ее слушают, ей аплодируют... Но двери американских гостиниц, дорожных отелей закрыты для Мариан: «Мы не принимаем цветных».

С каким благородством, с какой скромностью рассказывает Мариан о большой трагедии своей жизни.

«Помню, как Богетти[40] читал мне наставления о правильном режиме. «В дни концертов кушайте в четыре тридцать, — говорил он,— причем хороший кусок мяса». Это прекрасный совет на тот случай, если вы *можете позволить себе питаться бифштексами*». К тому же я нередко останавливаюсь на частных квартирах («Мы не принимаем цветных», — говорят ей в гостиницах), и вряд ли было бы удобно заявить хозяйке: «Я остановлюсь у вас, если вы будете подавать мне жаркое ровно в четыре тридцать». Не сомневаюсь, что некоторые из этих добрых и радушных людей из любезности нарушили бы для меня свой привычный уклад, но я не в состоянии была диктовать условия».

Такова Мариан Андерсон. О ее удивительном чувстве ответственности, о ее исполнительности ходят легенды и анекдоты. Однажды из Швеции в Голландию, где должны были состояться концерты Андерсон, полетела такая телеграмма: «Случилось чудо: Мариан Андерсон простудилась и должна отложить свои концерты».

Вся ее жизнь — это работа. Она работает все время, работает

бесконечно много.

Ежедневно, где бы она ни находилась — дома или на гастролях, Мариан Андерсон занимается, поет бесконечные упражнения. «Никогда нельзя пренебрегать той прочной основой, — говорит Мариан, — которая необходима для профессионального исполнения, как бы ты себя ни чувствовал».

Ее любимый композитор — Франц Шуберт.

Помните, вначале мы говорили о песне «Смерть и девушка». Эта песня Шуберта похожа на небольшую драматическую сцену, в которой участвуют два персонажа — Смерть и девушка. Девушка не хочет умирать, она боится смерти, а Смерть уговаривает, завораживает свою жертву. Вот что рассказывает сама Мариан Андерсон о работе над этим произведением:

«... Песня Шуберта «Смерть и девушка» выходила как будто легко и просто. Быть может, следовало с подозрением отнестись к этой легкости, но раз уж я начала работать над каким-то произведением, я не могла поставить его обратно на полку. Песня привлекла меня тем, что в ней — такой короткой по времени — сосредоточено столько драматизма. Я чувствовала, что ее нужно больше играть, чем петь...»

«Драматизм создается диалогом Смерти и девушки, и певец должен воссоздать впечатление именно диалога. Обращаясь к девушке, Смерть не хочет испугать ее своими словами; заключительная фраза... последний призыв, особенно вкрадчивый и потрясающий своим мнимым спокойствием...»

Работа, работа, работа... Над звуком, над выразительностью, над смыслом и содержанием вещи. Но ведь и это еще не все. Ведь Мариан Андерсон поет всегда на том языке, для которого эта вещь написана. Может быть, кому-то из вас покажется, что выучить слова даже незнакомого языка не особенно сложно. Не так думает Мариан Андерсон.

В ее книге есть глава, которая называется «Язык песен». Страницы главы пестрят немецкими, французскими, итальянскими именами — это все учителя Мариан. Где только возможно, она пользовалась случаем проверить свои знания, свое произношение и никогда не выходила на эстраду с произведением, в исполнении которого не была абсолютно уверена.

Требовательность ее к себе просто невероятна. В книге она пишет: «Одним я не овладела — не добилась пианиссимо[41], которое меня удовлетворяло бы. В результате я никогда не пела две пьесы, нежно любимые мной...»

Понимаете? *Никогда* не пела. Она, которая, как нам кажется, может петь абсолютно все.

В опере Верди «Аида» главную партию — темнокожей дочери эфиопского царя — исполняет высокий женский голос. Но вот однажды Аиду предложили спеть Мариан Андерсон. «Я научу вас петь Аиду за шесть месяцев», — сказала ей тогда одна известная преподавательница пения.

Но Мариан не соблазнилась легким успехом, который был бы основан на том, что настоящая, а не загримированная негритянка появилась на сцене в роли эфиопки Аиды.

«Я прекрасно знаю, что я контральто, а не сопрано, при чем же тут Аида?» — ответила эта удивительная женщина.

Книгу о себе, о своей жизни, о своем творчестве Мариан Андерсон назвала «Господи, какое утро!». Этими словами начинается негритянская народная песня. Любимая песня Мариан.

Когда слушаешь эти песни в исполнении Андерсон, испытываешь и огромное наслаждение, и острую, мучительную боль. Каждый звук глубокого и прекрасного голоса наполняется печалью, кажется, что он вобрал в себя всю скорбь, все слезы американских негров. Но поет Андерсон не совсем так, как поют негры у нее на родине. Она исполняет эти песни с той же высокой профессиональной музыкальностью, с какой поет и романсы Чайковского, и арии Баха, и песни Шуберта.

Великая певица работает над народными песнями так же серьезно, как над любым самым сложным классическим произведением.

Но тут, пожалуй, следует нам с вами поговорить об одной важной особенности в работе каждого исполнителя, артиста. Тем более, что об этом очень интересно рассказывает в книге Мариан Андерсон.

Работая над произведением, говорит она, «надо остерегаться, чтобы размышления и упражнения не лишили исполнение непосредственности. Что-то — каково бы ни было это магическое «что-то» — должно быть оставлено для завершения во время публичного исполнения. Иначе пение не дойдет до слушателя, как должно».

Понять эти слова нетрудно, в них ничего особенно сложного нет, но вот почувствовать, угадать это магическое «что-то» может только человек, наделенный талантом. Научить этому нельзя. Так же, как нельзя научить вдохновению.

Каждый по-настоящему творческий, талантливый человек (а им может быть не только художник или артист, но и врач, и каменщик — человек любой профессии) знает это ни с чем не сравнимое ощущение, когда в какой-то момент трудной работы, мучительных поисков вдруг начинает казаться, что все делается

само, получается легко, просто, а главное — хорошо. Так, как надо.

Вот это, пожалуй, и есть вдохновение. Правда, приходит оно редко — и только к тому, кто умеет по-настоящему творчески работать.

И еще одно.

«Если тебе выпадет счастье, — говорит Мариан Андерсон, — передать слушателям то, что ты хотела раскрыть перед ними, не злоупотребляй своей удачей».

Наверное, это не совсем понятно. Попробую объяснить.

Однажды известный камерный певец Ефрем Борисович Флакс так спел на концерте романс Глинки «Сомнение», что у всех, кто его слушал, дыхание перехватило от восторга.

Как всегда бывает в таких случаях, после исполнения в зале наступила тишина (такие паузы — самое дорогое в жизни каждого артиста). Только потом, когда прошло это удивительное ощущение необычного, ни на что не похожего, раздались оглушительные аплодисменты. Артиста не отпускали со сцены, требовали повторения...

Аккомпаниатор сыграл вступление, певец спел несколько слов... и остановился. Он почувствовал, что *так* спеть больше не сможет.

Знаете, что было потом?

Зал аплодировал бесконечно. Но никто уже не кричал «бис». Все поняли: только что им выпало счастье пережить вместе с артистом минуты подлинного вдохновения, и повторить их невозможно.

«Когда в минуту вдохновения, — пишет Андерсон, — на тебя нисходит что-то необычное, жадность становится святотатством».

Интересно, что с самой Мариан произошел подобный случай. Но закончился он иначе.

Уступая настойчивым «бис», певица повторила всю песню целиком — и только потом поняла, что это было большой ошибкой. Повторение не удалось, это заметили и зрители, а на следующий день об этом случае написали в газетах. «Они были правы», — коротко пишет об этом артистка. На всю жизнь запомнила она этот жестокий урок и, не щадя себя, рассказала о нем в своей книге, чтобы предостеречь молодых певцов.

Безграничное уважение вызывает эта женщина, ее большая, сложная жизнь. Жизнь-подвиг, жизнь, отданная искусству, а это значит — людям.

„Что такое хорошо и что такое плохо?“

Далеко не всегда можно ответить на этот вопрос так же точно и определенно, как ответил отец своему маленькому сыну:

«Если ветер
крыши рвет,
если
град загрохал, —
каждый знает —
это вот
для прогулок
плохо.
Дождь покапал
и прошел.
Солнце
в целом свете.
Это —
очень хорошо
и большим
и детям».

Здесь все просто и ясно.

Ну а если, к примеру, вас спросят, нравится ли вам музыка Чайковского?

Скажете — кому же она может не нравиться? Для чего задавать такие странные вопросы?

Вполне с вами согласна. Музыку Чайковского нельзя не любить. Ее любят все. За удивительную задушевность, за красоту, а главное — за мелодичность. И все-таки вопрос этот я задала не случайно.

Даже не музыканты знают, что среди красивейших музыкальных тем одна из самых прекрасных — тема любви из увертюры Чайковского «Ромео и Джульетта». Однако вот вам отрывок из одного письма.

«Вчера давали увертюру Чайковского «Ромео и Джульетта», его увертюра представляет собой какую-то смесь порывов без гармонии и смысла. Может быть, задатки таланта в ней есть, но в общем это создание способно подорвать самые крепкие нервы».

Кто мог написать такое о музыке Чайковского? И что это — невежество или грубая шутка?

Ни то ни другое. Это возмущенное письмо написано совершенно всерьез. И что самое невероятное — человеком, который страстно любил русское искусство. И не только любил,

но был одним из его создателей. Автор письма — художник Верещагин.

Ошибка, конечно, непростительная. Однако не торопитесь осуждать за нее Верещагина. Весь зал на концерте, о котором пишет художник, свистел и шикал — увертюра провалилась.

Сейчас нам даже трудно в это поверить. Но ведь когда-то за оперу «Кармен» освистали Жоржа Бизе, скандально провалилась «Травиата» Верди, — самые популярные, самые теперь знаменитые оперы.

Так что, как видите, трудно, очень трудно решить, что такое хорошо и что такое плохо, когда речь идет об искусстве.

Но как бы ни было трудно, учиться этому нужно непременно.

И не бойтесь ошибаться. Ошибки были и будут всегда. Только, высказывая свои впечатления, старайтесь реже говорить «хорошо» или «плохо». Лучше — «понравилось» или не «понравилось». Это ведь совсем не одно и то же.

У каждого из вас есть, конечно, свои любимые песни, книги, стихи, свои любимые артисты. Причем одному нравится больше одно, другому — другое. Тут уж ничего не поделаешь. О вкусах, как говорится... Нет, неправильная это поговорка! Ее выдумали равнодушные, ничем не интересующиеся люди. О вкусах спорили, спорят и будут спорить всегда.

Попробуй кто-нибудь плохо отозваться о том, что вам дорого, что вам нравится. Ого, как вы сразу же кинетесь в атаку! Будете спорить, убеждать, доказывать. Так и должно быть. И если уж зашла речь о поговорках, то лучше вспомним другую: «В спорах рождается истина». Только спорить, конечно, надо с умом. И, доказывая свою правоту, доказывая ее горячо, непримиримо, страстно (иначе и спорить не имеет смысла), нужно все же прислушиваться к тому, что говорит твой противник. Не исключена возможность, что он сумеет доказать обратное. И тогда (хотя это и не очень приятно) лучше всего признать свое поражение, потому что оно может обернуться для вас самой настоящей победой. Победой над невежеством, над дурным вкусом.

Правда, бывают и такие споры.

— А мне нравится!

— А мне не нравится!

— А мне все равно нравится!

— А мне... — И так до бесконечности.

Если попросить таких спорщиков объяснить потолковее, что именно и почему им нравится или не нравится, — молчат. Потому что не знают, что сказать. И доказать не умеют: не хватает культуры, знаний; чаще всего эти люди просто не

задумываются над тем, что хорошо и что плохо. Было бы повеселее, полегче — вот и все.

А задуматься-то порой не мешает.

Вот, например, мы только что говорили о пении, о певцах. Не стоит ли подумать о том, как поем мы с вами. Не певцы, не артисты — самые обыкновенные люди с обычными, ничем не примечательными голосами. Право же, подумать над этим стоит. А то порой получаются очень конфузные вещи.

... На Ленинград опустилась белая ночь. «Прозрачный сумрак» окутал гранитные набережные Невы, арки ее мостов, притушил блеск Петропавловского шпиля. Все замерло, все задумалось, загляделось на это из века в век повторяющееся чудо.

Из переулка на набережную вышли люди. Юные и счастливые. Их было много. И конечно, девушки в белых платьях. Словом, это были выпускники.

Ленинградским выпускникам особенно повезло: прощаться с детством, входить в юность, мечтать о новой жизни, которая началась вот уже сейчас, — и все это в белую ночь на Неве!

Тихо идут по набережной. В такие минуты очень хочется, чтобы где-то рядом звучала нежная, задумчивая музыка. А музыки нет. «Споем, ребята!» И они запели:

С детских лет стать взрослыми спешили мы.
Торопили школьные года.
Для того, чтоб детством дорожили мы,
Надо с ним расстаться навсегда...

И сразу же исчезла вся прелесть этой удивительной ночи.

Конечно, сама песня была здесь ни при чем — песня превосходная, а главное, написана она для фильма, в котором песню поют как раз выпускники, и именно в белую ночь на Неве. Но эти выпускники пели ее ужасно. Не пели, а кричали — фальшиво и пронзительно.

Они ни над кем не издевались, никого не хотели обидеть, — они запели эту песню именно потому, что в ее словах и мелодии были их собственные чувства, потому что это была их песня, о них и для них написанная. Вот только передать все это они не смогли. Петь не умели.

Очень печально, что есть такие «любители хорового пения», которым кажется, что петь — это значит орать как можно громче, кто кого перекричит.

Говорят, голоса нет. Так, если голоса нет, тем более — зачем же кричать во всю мочь?

Ну а что же делать, если голоса нет, а петь хочется?

Попробовать петь тихо, совсем тихо. Голоса сольются в общий хор и станут звучнее, сильнее и красивее.

Говорят, слуха нет. Это, конечно, неприятно, когда слуха нет. Но знаете ли вы, что очень часто люди ошибаются, говоря с безнадежным видом: «Мне медведь на ухо наступил». Просто слух у них недостаточно развит, а потому и голос их не слушается.

Когда вы слышите знакомую мелодию, вы ведь всегда ее узнаете, правда?

Значит, слух у вас есть. Очень многие слышат, когда другие поют знакомую мелодию неправильно, а сами спеть правильно не могут.

В этом случае внимательно вслушивайтесь в мелодию, старайтесь совсем тихонечко, почти шепотом спеть ее верно.

Не получается? Поищите, помучайтесь. Если будете петь совсем тихо, почти про себя, вы не очень помешаете друзьям, зато, вполне возможно, что их голоса выведут в конце концов и ваш голос на правильную дорогу.

Если вы любите песни (а мне кажется, что нет на свете человека, который бы их не любил), то относитесь к ним бережнее. Не калечьте их, — искалеченные песни, даже самые красивые, не могут радовать.

Песни — массовые, лирические — пишутся для всех нас. И не столько для того, чтобы мы их *слушали*, сколько для того, чтобы мы их *пели*. А раз это так, то каждый из нас может быть *исполнителем* этих песен, то есть должен уметь передавать мысли и чувства, выраженные в музыкальных звуках.

Скажете, это может сделать только музыкант. Неверно! Когда композитор сочиняет песню, он думает о том, чтобы ее могли

исполнять и не музыканты. Соловьев-Седой, Блантер, Покрасс, Пахмутова и Андрей Петров думают о вас. Они стараются сочинять такие мелодии, которые вам легко запомнить, легко спеть вашими небольшими, непоставленными, непрофессиональными голосами.

И вот если вы станете думать над тем, *как* вы поете, вы непременно станете вслушиваться в то, *что* вы поете.

В лагерь за песнями

Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают.

Н. В. Гоголь

Странная это была история, смешная или печальная — это уж вы сами судите. Я же просто расскажу, о чем мне поведали два журналиста, которым поручили сделать очерк о пионерских песнях в лагере. Начну с конца.

Теплым летним вечером по лесной дороге медленно брели два человека. Один шагал молча, мрачно глядя себе под ноги, другой уныло насвистывал печальную мелодию, в которой с трудом угадывалась задорная пионерская «Картошка».

— Да-а-а, съездили, называется, — заговорил наконец один.

— Что же мы писать-то будем? — тоскливо произнес второй. И в лесу снова зазвучала печальная «Картошка».

— Так мы ее и не услышали, — сказал первый.

Показались огни станции. Путешествие закончилось.

А началось оно так.

Прекрасным летним утром по лесной дороге бодро шагали два человека. Один шел молча, вдыхая ароматы утреннего леса, другой бодро насвистывал задорную пионерскую «Картошку». Он вспоминал свое пионерское детство, лагерный костер, походы, песни...

Тот не знает наслажденья-денья-денья,
Кто картошки не едал-дал-дал...

Шли они долго и наконец увидели деревянную арку с приветливым «Добро пожаловать». Оставалось только последовать гостеприимному приглашению, и наши

путешественники шагнули в ворота.

Но в ту же секунду их словно ветром вымело обратно. Навстречу понесся оглушительный грохот, неистовые вопли, скрежет, визг...

Первая мысль — бежать! Потом сообразили: ничего страшного, просто включили радиолу. А то, что из нее несется, это, видимо, музыка.

— Дом отдыха или санаторий, — облегченно вздохнул один, — отдыхающие развлекаются. Мы просто не туда попали.

Молчаливый вместо ответа указал на вывеску. Там совершенно отчетливо выделялись слова: «Пионерский лагерь».

Это был действительно пионерский лагерь. На скамейке неподалеку от ворот сидел мальчишка и, зажав пальцами уши, читал книжку.

Обратились к нему. Он помотал головой — не слышу — и махнул рукой куда-то в глубь территории.

На спортивной площадке играли в волейбол. На крыльце одного из домиков мальчишки готовились к рыбной ловле. Словом, шла обычная лагерная жизнь.

Прошли еще несколько шагов и на зеленой полянке увидели девочек с разноцветными обручами. Они пытались плавно и грациозно изгибаться.

— Что вы делаете? — перекрикивая грохот радиолы, спросил один журналист.

Оказалось, что девочки готовятся к вечернему концерту, репетируют вольные упражнения.

— Скажите, девочки, а вам не мешает вот это... музыка?

— Сначала никак было не привыкнуть, а теперь ничего. Да вы потерпите, скоро уже объявления передавать будут; видите, Володя в радиорубку пошел. Он у нас сегодня дежурный диктор.

Почти весь день с небольшими перерывами над лагерем гремел джаз. А вечером радиола замолкла, потому что начался концерт.

В программу концерта входили разные номера: танцы, вольные упражнения. Показали даже фокусы.

Журналисты терпеливо ждали, когда же начнутся песни. И песни начались.

Первым номером была исполнена песня из кинофильма «Три плюс два». Ее пела девочка.

Все говорят — любовь это яд.
Но сердцу любить нельзя запретить...

Потом мальчик пел про «зеленый огонек такси», а еще одна девочка сообщила собравшимся о том, что «Мари всегда мила, и всех она с ума свела», и на этом с песнями было покончено.

Снова загремела радиола, и начались танцы.

Журналисты молча посмотрели друг на друга и, не сговариваясь, побрели к выходу. Так закончилось их путешествие в лагерь за песнями.

И вот теплым летним вечером... (смотри начало).

Может быть, мои знакомые несколько сгустили краски, однако то, что пионерских песен в этом лагере они так и не услыхали, — факт.

Не будем судить, хорош или плох такой репертуар юных певцов (хотя, если говорить откровенно, все эти песни весьма невысокого качества), представим себе лучше, как смешно звучали они в исполнении девчонок и мальчишек.

Я бы хотела, чтобы вы всерьез задумались над этим вопросом, и потому расскажу вам сейчас еще одну историю.

Как поет Пепе?

Те, кто читал «Сказки об Италии» Горького, конечно, сразу же вспомнят эти строчки: «Пепе — лет десять, он хрупкий, тоненький, быстрый, как ящерица, пестрые лохмотья болтаются на узких плечах, в бесчисленные дыры выглядывает кожа, темная от солнца и грязи».

Прочтешь этот рассказ — и уже никогда не забудешь чудесного итальянского мальчишку. Задумчивый и озорной, нежный и грубоватый. Чем-то он напоминает маленького француза Гавроша. Чем-то — наших русских ребят. Он такой живой, настоящий, что хочется познакомиться с ним, поболтать о разных разностях, послушать, как он смеется, как шутит, как поет. Ведь он, помните, очень любит петь.

И вот однажды мы услышали, как поет Пепе. Мы включили радио и услышали мальчишеский голос. Он пел по-итальянски, пел песню, которую мы все знаем и любим, которую слышали в исполнении самых разных певцов, на самых разных языках:

Лодка моя легка, весла большие, —
Санта Лючия, санта Лючия...

Голос лился свободно и легко — высокий, чистый, с той прелестной хрипловатостью, которая так пленяет нас в голосах мальчишек.

Мы слушали и думали: да, именно так должен был петь горьковский Пепе. Для этого мальчика петь — это значит дышать, жить. В незнакомых итальянских словах мы угадывали знакомое:

Радость безмерная, нет ей причины,
Санта Лючия, санта Лючия... —

потому что эта «безмерная радость» слышалась в каждом звуке. И верилось, что мальчишка влюблен в свою Италию, в море, в небо, в жизнь, в музыку.

Вскоре у многих появились пластинки с записями песен маленького певца. Пластинки были в ярких конвертах, и на некоторых (вот повезло кому-то!) был даже портрет мальчика лет

одиннадцати-двенадцати с веселыми черными глазами.

Мы ничего еще не знали о нем. Мы только слушали и поражались.

Помните, о горьковском Пепе добрые люди говорили: «Пепе будет нашим поэтом». Песню «Санта Лючия» мальчишка пел действительно, как поэт. Казалось, что он сам тут же, сразу, сочиняет и слова, и мелодию, изливая восторг в музыке и стихах.

А потом он пел тоже очень знакомую итальянскую песню «Мама», и голос его звучал совсем иначе: ласково и трогательно, — это была песня о его маме, единственной, любимой.

В милой, смешной песенке об уточке он шалил, кого-то поддразнивал — лукавый, озорной мальчишка. И становился серьезным и вдохновенным, когда пел классическую и строгую «Аве Мария» Шуберта.

— Какой удивительный голос! — говорили мы. — Какая музыкальность!

Находились, впрочем, и такие, которые говорили иначе.

— Ничего удивительного, в Италии все так поют.

И рассказывали об итальянских смазчиках вагонов и чистильщиках сапог, поющих как Карузо — лучший тенор мира; о неаполитанских прачках, чьи голоса заставляют бледнеть от зависти известнейших, знаменитейших певиц.

Что ж, легенды о необыкновенных голосах итальянцев создавались и создаются во все времена. И нужно сказать, в них есть очень большая доля истины. Но ведь это пел *мальчишка*!

Шло время, и мы узнали, что наш маленький певец и вправду очень похож на Пепе — такой же живой, смышленый мальчишка из простой семьи, большой итальянской семьи, в которой много ртов и не всегда хватает хлеба.

Впрочем, так оно было раньше. Потом к мальчику пришла слава — его случайно услышали, он понравился, его пригласили давать концерты, записывать песни на пластинки. Во всем мире слушают, во всем мире радуются... Казалось бы, все хорошо.

Но вот что немножко настораживало, заставляло задуматься: мальчик пел не только народные песни, не только классические произведения, но и модные джазовые песенки — шлягеры, как их называют.

Пел он с очаровательной ребячьей беспечностью, казалось, он даже немножко гордится тем, что ему не только позволяют петь эти «взрослые» песни, но даже требуют их от него, записывают на пластинки да еще платят за это.

А между тем...

Когда-то в Америке вышел на экраны фильм. Он назывался «Маленькая мисс Бродвея». Сюжет его очень несложный, да и не в

сюжете дело. Героиней этого фильма была маленькая девочка, которая прославилась на всю Америку тем, что с блеском исполняла совершенно взрослые ритмические современные танцы. Танцевала она со взрослым партнером и жгучие аргентинские танго, и фокстроты, и чарльстоны, танцевала великолепно, мастерски, совсем как взрослая. И именно это очень нравилось американцам. Их забавляла и веселила от души эта живая игрушка, они ей хорошо платили (правда, те, кто открыл это «чудо», заработали на ней во много раз больше).

Но ведь это была не игрушка. Это была живая девочка. Ей нужно было учиться, как всем детям, играть, как всем детям... А вместо этого — джаз, танго, фокстроты, днем и ночью репетиции, съемки, и снова джаз, джаз, джаз...

Я не знаю, кем стала эта крошечная «звезда». Но что-то плохо верится в ее благополучие. Зато мы очень хорошо знаем, как выбрасывает Америка состарившихся кинозвезд, как в нищете умирают те, кто когда-то собирал тысячные толпы восторженно орущих зрителей, кто приносил своим «хозяевам» миллионные доходы.

Вот теперь давайте и подумаем: что было важнее для тех, кто нанимал нашего маленького Пепе, — его будущая жизнь, его ребячья душа, его ребячьи мысли и мечты? Или новая серия пластинок с записями «чудо-ребенка», который исполняет модные песенки не хуже, чем прославленные джазовые певицы и певцы?

Хозяевам надо торопиться, и очень торопиться: приближается время, когда у мальчика будет ломаться голос. Целый год ему нельзя будет вообще петь, а потом... а потом голос изменится, и кто знает, каким он будет? Так что скорей, скорей! Нужно выжать все что можно из «золотого мальчика»!

Концерты, записи, репетиции... и снова репетиции, записи, концерты. И шлягеры, шлягеры, шлягеры, — теперь их так много в репертуаре мальчика, что для настоящей, серьезной музыки, для песен его родной Италии на пластинках остается совсем мало места.

И вот мальчик умолк. Ему не разрешают больше петь.

Новых записей с голосом маленького чуда мы больше не услышим. Через год запоет взрослый юноша, певец. Тенор? Баритон? Неизвестно.

Все ждут. И вот он запел.

Нет, ничего особенно страшного не случилось. Голос не пропал. Он вполне может считаться хорошим — красивый, чисто итальянский тенор.

А чуда больше нет. Нет нашего Пепе. И уже не хочется плакать от счастья, забывая обо всем... Что же случилось?

Мы слушаем пение молодого певца. Он поет милые легкие песенки. Можно их слушать, а можно и нет, можно выключить радио, и ничего особенного не произойдет. Таких песенок и в таком исполнении можно услышать очень много...

Еще и еще вслушиваемся мы в этот когда-то счастливый, радостный голос... Пожалуй, вот в чем дело: из пения ушла душа, ушла радостная свобода, ушло счастье.

Мне довелось увидеть фотографию, на которой изображен наш Пепе, ставший уже почти взрослым юношей... У него печальные, даже какие-то пустые глаза, глаза взрослого, уставшего, скучающего человека.

А не виноват ли в этом репертуар, на котором воспитывался наш маленький Пепе? Ведь если серьезно подумать, такие джазовые песенки очень неважный воспитатель. Жизнь у них обычно коротенькая, мода на них проходит очень быстро; песенка за песенкой, одна, вторая, десять, двенадцать, ну, а что же еще? Над чем задумываться? О чем мечтать? Чего добиваться?

И вот вырос человек. Теперь от него уже требуется не только милое озорство и прирожденная музыкальность. От молодого артиста ждут настоящего творчества. Придет ли оно?

Мы пока еще не знаем, как сложится жизнь у нашего маленького Пепе. Но что-то тревожно за него. Тревожно и грустно...

„Антон Иванович сердится“

В прежних двух рассказах отзыв о джазе, об эстрадных песенках получился не очень лестный. И вполне может статься, что кое-кто, прочитав такое, уже приготовился ринуться в бой.

Подождите немного. Опустите мечи и поднимите забрала — сражение не состоится. Я ведь тоже очень люблю и джаз, и эстрадные песни, и оперетту — словом, ту музыку, которую называют не «серьезной», а «легкой». Но именно поэтому пора, мне кажется, об этой самой легкой музыке поговорить серьезно.

Сердитый Антон Иванович, именем которого назван наш рассказ,— это профессор консерватории Воронов. Почти наверное вы с ним не знакомы, но ваши мамы и папы, конечно, помнят очень хорошо и строгого профессора, и чудесную музыкальную кинокомедию, которая так и называлась «Антон Иванович сердится». Разрешите же мне и вас познакомить с Антоном Ивановичем Вороновым.

На самом-то деле он совсем не сердитый. Он очень добрый.

Вот только когда в его присутствии заходит речь о «легком жанре» — о песенках, танцах, оперетте, — никто пощады не жди. Профессор Воронов не выносит легкой музыки. Он признает только музыку серьезную, классическую, и больше всего он любит Баха.

Двух своих дочерей (старшая — виолончелистка, младшая — певица) он также воспитывает в строго классическом духе.

И вот однажды в доме профессора Воронова зазвучал (вы только подумайте, какой ужас!) веселый, озорной фокстрот. В ритме фокстрота была написана шуточная песенка о Луне, которая влюблена в Солнце и не знает, что Солнце также вздыхает о Луне.

Автор этой песенки — жених младшей дочери, любимицы Симочки. И Сима поет эту ужасную песню! А ничего не подозревающий композитор еще подливает масла в огонь. Он объясняет присутствующим, что песенка — отрывок из его новой... *оперетты*!

Профессор даже слушать не стал. Хлопнул дверью и заперся у себя в кабинете.

Но это, оказывается, было только начало. Настоящая катастрофа разразилась позже, когда новую оперетту приняли к постановке и партию героини поручили молодой, только что принятой в Театр музыкальной комедии певице Серафиме Вороновой.

Дочь профессора Воронова поет в оперетте! Рухнули все его мечты. Легкая музыка, ненавистный легкий жанр заразил даже его семью!

Чем же окончилась эта кошмарная история?

В кабинете Антона Ивановича висел — конечно же! — портрет Иоганна Себастьяна Баха — строгий и величественный. И вот, представьте себе, портрет вдруг ожил. И перед Антоном Ивановичем появился толстый и веселый человек, который рассказал изумленному профессору, что он, Иоганн Себастьян Бах, хотел когда-то написать... очень смешную оперетту. Должна вам сказать, что в этом ничего невозможного нет — писал же великий композитор и шутливые кантаты, и веселые танцевальные сюиты. К тому же известно, что он действительно был очень веселым и жизнерадостным человеком. Правда, Антон Иванович и слышать об этом не хотел. Но вот теперь... «Вы опасный сектант»,— говорит ему Бах и... исчезает. Антон Иванович проснулся.

Какие знакомые слова! Где слышал их профессор Воронов? Вспомнил! Так говорил учитель Симочки. Он еще сказал, что у Симы легкий, веселый талант, что строгая классика ей не

подходит... Неужели он был прав? Да, Антону Ивановичу есть над чем задуматься.

А нам с вами?

Казалось бы, тем, кто любит легкую музыку, остается только торжествовать и подсмеиваться над старым чудаком, который хотел лишить мир веселых песен и танцев.

Но давайте-ка заглянем поглубже в эту смешную историю и посмотрим на нее с другой стороны.

Одна моя знакомая девочка всякий раз с тяжелым вздохом сожаления откладывает в сторону учебник, стоит только кому-нибудь включить (хотя бы совсем тихонечко) радио в тот момент, когда она занимается. Больно бывает смотреть на эту несчастную страдалицу! Еще бы, ведь всякому ясно, что работать в такой обстановке немыслимо.

Однако странное дело: и тяжелые вздохи, и глаза, полные страдания, — все это только тогда, когда по радио звучит серьезная, классическая музыка. Но если из приемника раздаются звуки джаза или голоса модных эстрадных певцов, регулятор громкости тут же поворачивается до отказа, и горе тому, кто попытается, нет, даже не выключить, а хотя бы чуточку усмирить грохочущий на весь дом радиоприемник.

Размышляя над этим странным явлением, я подумала: а что, если бы в положении сердитого Антона Ивановича очутилась эта непримиримая противница классики, эта фанатичная поклонница эстрадной музыки? Что, если бы «ожила» одна из многочисленных фотографий, которые она, как всякая «поклонница», конечно, собирает? Давайте попытаемся представить себе такую картину.

... Вечер. Наша героиня уже в постели. Перед сном можно и помечтать. Сегодня у нее удачный день — Эдиту Пьеху в профиль обменяла на Майю Кристалинскую, а одного Иосифа Кобзона (их у нее три) — на Георга Отса во весь рост (такого ни у кого в классе нет).

Правда, были и огорчения: всего два раза прокрутила новую долгоиграющую пластинку «От мелодии к мелодии», а потом бабушка на весь вечер заняла приемник — видите ли, «Демона» передают!

Ну, ушла в свою комнату, ну, закрыла (точнее, захлопнула) дверь — все равно же слышно. Значит, физика осталась невыученной.

Новая карточка Георга Отса стоит на столике около кровати. Какой он симпатичный, в черном костюме... А поет как хорошо... Особенно про девочку, у которой цветок отняли, а потом целый букет принесли... Самый любимый певец...

В соседней комнате музыка уже кончилась. Родители разговаривают... Кто-то, кажется, сказал «Отс»... Или послышалось?.. Может быть, это уже во сне?

Часы бьют одиннадцать.

— Добрый вечер, — говорит Георг Карлович и, сойдя со столика, садится в кресло.

Ведь это надо же! Не забыть только карточку дать подписать. Девочки умрут от зависти...

— Как вам понравился сегодня «Демон»? — спрашивает Отс.

— Ой, что вы! Разве можно слушать такую скучищу?

— Вы не любите эту оперу? Жаль. А мне хотелось услышать ваше мнение. Певцу всегда интересно знать, что думают слушатели о его исполнении.

— Как?! Разве вы и в «Демоне» исполняете?

— Конечно, Демон — одна из моих любимейших ролей.

Ах, как нехорошо получилось...

— Знаете... я просто сегодня не успела послушать. Столько уроков, просто кошмар.

— А прежде слушали?

— Понимаете... я... вообще как-то не очень люблю оперу.

— Что же вы любите? — Лицо у Георга Отса становится строгим.

— Только эстраду и джаз, — хотела сказать гордо и независимо, но не получилось: стыдно стало.

— Ну и ну, — говорит Отс, совсем как папа, когда сердится. — В таком случае мы с вами вряд ли поймем друг друга... — И исчезает.

... Свет ли из двери так падает, или это сон еще продолжается, но только и на карточке лицо кажется строгим. И так же, как во сне, почему-то очень стыдно.

Что ж, это хорошо. Значит, не все еще потеряно. Значит, будет думать девочка, станет серьезнее и поймет наконец, что Народный артист Союза ССР Георг Карлович Отс не просто «симпатичный в черном костюме» и хорошо исполняет эстрадные песни, а большой художник, певец с голосом редкой красоты и с богатейшим репертуаром, в котором, кроме эстрадной музыки, есть и оперные партии, и романсы, и строгие арии Баха и Генделя, и народные песни.

Может быть, кому-то покажется, что такой певец — исключение, что обычно оперные певцы не исполняют легкую музыку, а эстрадные не увлекаются классической.

Неверно. Все *хорошие* певцы прежде всего настоящие музыканты. И если, к примеру, знаменитые «битлзы» когда-то прогремели на весь мир исполнением джазовой,

ультрасовременной, или, как вы любите говорить, «модерновой» музыки, то это вовсе не означает, что ничего другого они не знают.

Эти отчаянные ребята с дикими прическами превосходно разбираются в классической музыке и занимаются ею всерьез.

Вспомним сейчас еще один эпизод из кинофильма «Антон Иванович сердится».

Жених Симочки, молодой композитор, так неудачно исполнивший в доме профессора Воронова песенку-фокстрот, принес в театр свою новую оперетту.

Почти всем оперетта понравилась (кстати нужно сказать, что музыку к этому фильму написал композитор Кабалевский, и музыку великолепную). Однако нашлись такие, которые приняли ее, как говорят, «в штыки». Стареющая, чрезмерно кокетливая примадонна нашла, что партия героини (а ее, конечно, должна была исполнять только она и никто другой!) слишком трудна для ее голоса. Композитору предложили переделать партию. «Ведь это же оперетта, а не опера,— убеждали его. — Здесь все должно быть легко».

Композитор категорически отказался «облегчить» таким образом партию. Примадонна рассердилась. «Подумаешь, знаменитость! — ядовито заметила она. — Чайковский, Верди, Штраус?»

«Если хотите,— ответил ей композитор, — это говорит их ученик. И я не хочу, чтобы мои учителя краснели за меня».

Очень важно вдуматься в эти слова и до конца понять их.

К сожалению, до сих пор еще можно услышать мнение, что легкую музыку и писать легко, что для ее сочинения не нужно особого мастерства и таланта. Не все еще понимают, что легкие песенки, оперетта, джаз требуют от композитора настоящего вдохновения, творческого напряжения, высокого мастерства. И автор оперетты не только может, но и должен считать себя учеником и последователем самых лучших композиторов.

Чаще всего знакомство с музыкой начинается именно с легкого жанра. А в нем, как ни грустно, пока еще довольно много «мусора» — дешевых подделок, пошлости и безвкусицы. И беда вся в том, что бороться с этим мусором, не поддаваться «облегченному» отношению к эстрадной и джазовой музыке умеют далеко не все.

Можно было бы, конечно, нам с вами заняться сейчас разбором некоторых эстрадных песен, покритиковать плохое, похвалить хорошее, но, думается, в такой «заочной» беседе это будет не так уж интересно. Ни поспорить нельзя как следует, ни послушать вместе ту музыку, которая вызвала этот спор.

Есть и еще одна причина, по которой наш разговор может оказаться ненужным. Ведь жизнь книги несколько иная, чем жизнь газет и журналов. И песни, о которых я сейчас стала бы писать, могут совсем устареть к тому времени, когда вы будете читать эту книгу. Особенно если это плохие песни — они ведь живут очень недолго. Ну кто, например, помнит сейчас нашумевшую когда-то очень плохую песню «Ландыши»? Стоит ли о ней говорить? Или скандально знаменитая песня «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?» Песня на редкость плохая, а ведь в свое время ее разнузданный пошлый напев радиолы разносили по всему городу: «Самая нелепая ошибка — то, что ты уходишь от меня...» И прошло не так уж мало времени, прежде чем все поняли, что самая-то «нелепая ошибка» была в том, что эту, с позволения сказать, песню, выпустили в свет.

Сейчас о ней совсем забыли. И очень хорошо.

К тому же, прежде чем начинать спор (а спор при таком разговоре вспыхивает обязательно, иначе быть не может), нужно знать, и желательно — как можно больше, о предмете этого спора.

Поэтому давайте мы с вами просто продолжим наш серьезный разговор о легкой музыке. О некоторых ее особенностях, о том, что вам, как мне кажется, будет интересно узнать.

Вот, например, в последнее время часто можно слышать выражение «микрофонный певец», «микрофонное пение». А что это такое? И хорошо это или плохо — петь с микрофоном?

Вопрос этот совсем не такой простой, как, может быть, кажется на первый взгляд. О микрофонном пении споры ведутся по сей день, и конца им пока не видно.

„Так каждый может“

На одном из концертов знаменитой французской эстрадной певицы Жаклин Франсуа испортился микрофон.

Только что мы наслаждались музыкальностью певицы, ее тонким вкусом, проникновенностью ее исполнения, а главное, чудесным тембром ее голоса — мягким, необычайно выразительным — и вот... ничего не слышно. Ни одного звука. Только джаз играет, а голос пропал. Совсем пропал. Ну конечно, микрофон очень быстро исправили, и концерт пошел дальше.

Однако сразу же начались разговоры:

— Вот вам и знаменитость!

— Голоса-то, оказывается, совсем нет!

— Так-то спеть каждый может!

Но ведь эти люди только что хлопали певице изо всех сил. Значит, им нравилось?

Нередко приходится слышать, как некоторых эстрадных певцов упрекают в том, что они без микрофона петь не могут. И при этом обязательно кто-то добавит, что так петь может каждый.

Ну, а на самом деле как? Может или не может любой из нас спеть, как, например, Эдита Пьеха, или как Ив Монтан, известный французский эстрадный певец, или как знаменитая Жаклин Франсуа?

Все вы, конечно, слышали, как Эдита Пьеха поет народную польскую песню «Каролинка». В низком голосе певицы слышится какая-то нарочито озорная грубоватость. Певица словно «втаптывает» каждую ноту, чеканит, подчеркивает каждый слог. И сразу чувствуется, что эта песня плясовая. Французская песенка о деревянных башмачках — сабо — тоже плясовая. Но Пьеха поет ее несколько изящнее, легче, чем «Каролинку», хотя и в ней сохраняет грубоватость народного, крестьянского танца.

А потом мы слышим, как Эдита Пьеха поет песню «Рассветный Ленинград». И ее голос становится мягким, нежным, задумчивым.

Люблю я город мой... —

поет Пьеха, и мы верим, что Ленинград действительно стал родным этой польской девушке. Ведь это город, в котором она училась (Пьеха была студенткой Ленинградского университета), в котором нашла свое счастье, свое настоящее призвание, любимую профессию.

Голос Пьехи не совсем обычный — он очень низкий, немножко даже «гудящий», и ее манера пения тоже очень своеобразная. Одним ее пение нравится больше, другим меньше, но безусловно она одаренная артистка и певица.

Жаклин Франсуа французы называют «мадемуазель Париж». Можно, очевидно, предположить, что знаменитая французская певица — самая красивая во всем Париже?

Нет, Жаклин Франсуа красавицей не назовешь. И этот титул ей присвоен не за красоту, а за исполнительское мастерство.

Жаклин поет удивительно непринужденно, легко, она словно беседует с нами, рассказывает нам то о каком-то милом, незначительном пустячке, то о чем-то дорогом для нее (как в

песнях о своем родном Париже); очень часто она подтрунивает над влюбленными, шутит так, как умеют шутить только парижане,— беззлобно, но очень метко и точно.

Эта свободная, легкая манера исполнения отличает почти всех эстрадных певцов Франции, особенно парижских «шансонье» (от французского «шанте» — «chanter» — «петь»). Но когда слушаешь Жаклин Франсуа, понимаешь, почему именно ее назвали парижане «мадемуазель Париж». Кажется, что она воплотила в своем пении все самые характерные особенности исполнительской манеры французских шансонье.

Ив Монтан — замечательный актер. Он не только поет, он «играет» голосом. У Монтана очень выразительные жесты, движения, но, даже не видя его, а только слушая его голос, представляешь себе и парижского гамэна (так во Франции называют уличных мальчишек. По-французски «гамен» — «проказник»), и кокетливую девушку, которая больше всего любит качаться на качелях, и странствующих акробатов, и болельщиков на зимнем велодроме.

Интересно сравнить, например, как Жаклин Франсуа и Ив Монтан исполняют одно и то же произведение.

В песне «Опавшие листья» рассказывается о разлуке, о том, как больно и грустно вспоминать счастье, которое ушло.

Ив Монтан исполняет «Опавшие листья» как далекое воспоминание: задумчиво, грустно, но довольно спокойно. «Все это было очень давно,— кажется, говорит он нам, — а может быть, это и не со мной было, может, я просто где-то слышал эту грустную историю...»

Жаклин Франсуа поет совсем иначе. В ее исполнении боль разлуки еще слишком сильна, в голосе певицы слышится настоящее страдание, большое горе, кажется, вот-вот прорвутся слезы...

И Монтан и Франсуа поют «Опавшие листья» очень тихо, скорее напевают. Только Монтан напевает как бы «вспоминая», а Жаклин Франсуа словно боится дать волю отчаянию и слезам и потому сдерживает свой голос.

Голоса всех трех певцов — Пьехи, Монтана и Франсуа — очень легко узнать, если хоть раз их слышал. И человек музыкальный, да еще способный к подражанию, может, пожалуй, без особых усилий «изобразить», как они поют.

Еще легче скопировать голос нашего старейшего эстрадного певца Леонида Осиповича Утесова, что, кстати, с успехом делают многие пародисты.

Но вот значит ли это, что если дать в руки таким подражателям микрофон, то успех им будет обеспечен?

Только в одном случае: если это будет талантливая, подчеркиваю, *талантливая* пародия, дружеский шарж на этих чудесных артистов. Если же они просто попытаются петь точно так же, как Пьеха, Монтан или Утесов, их ждет неминуемый провал.

Как бы ни подтрунивали друзья, как бы ни иронизировали противники, как бы ни острил сам Леонид Осипович Утесов, говоря о своем голосе: «чего нет, того нет», — но ведь не случайно свою статью об Утесове советский композитор Арам Хачатурян назвал «Поющий сердцем». Пение Утесова — это целая эпоха в эстрадной, джазовой музыке.

Секрет успеха хороших эстрадных певцов в том, что у каждого из них своя, ни на кого не похожая манера, свои приемы выразительности. Каждая спетая ими песня — это творчество. И если его скопировать, получится только подделка.

К тому же не думайте, что петь с микрофоном так просто. Микрофон — вещь капризная, и умение обращаться с ним — это искусство и, как всякое искусство, требует мастерства. Нужно очень хорошо знать и особенности микрофона и особенности своего голоса.

К сожалению, у некоторых людей существует пока еще мнение, что певец с микрофоном — это не певец. Что микрофон изменяет тембр голоса, поэтому нельзя считать такое пение искусством.

Все эти споры решит время, как оно решило спор о кино. Ведь сейчас уже ясно, что кино — это настоящее, большое искусство, хотя оно и намного моложе всех остальных искусств. И так же, как кино совсем не нужно сравнивать с театром, художественную фотографию не надо прямо сопоставлять с живописью, потому что у каждого из этих видов искусств есть свои особенности, свои законы, так, мне кажется, нельзя сравнивать пение оперных, камерных певцов с пением певцов микрофонных.

Кстати, далеко не все эстрадные певцы, вернее исполнители эстрадных песен (потому что среди них есть и оперные, и камерные певцы), не могут петь без микрофона. Превосходно исполняет эстрадные лирические песни народный артист Союза ССР Георг Отс. Он исполняет их совсем по-особому: спокойно, строго, сдержанно (многие даже считают, что холодновато). Отс — большой художник, настоящий музыкант. Он удивительно чувствует, как говорят, «природу» мелодии, великолепно умеет показать ее красоту, напевность. И голос его при этом остается тем же превосходным «оперным» голосом — сочным и сильным.

Из всего сказанного чувствуется, наверное, что я не только не «противник», а скорее «активный поклонник» микрофонного

пения. Мне, например, кажется, что талантливый эстрадный певец в микрофон поет как-то особенно доверительно и душевно. Ему не нужно напрягать голос, чтобы было слышно в самых дальних рядах больших залов, которые, порой, вовсе не приспособлены для исполнения в них музыки (да еще негромкой, лирической). Таких, например, как наши огромные зимние стадионы, где очень часто устраиваются эстрадные концерты.

К тому же и сами песни из репертуаров эстрадных певцов далеко не всегда требуют большого и звучного голоса. Песни-воспоминания, песни-рассказы, наконец, песни-объяснения в любви — разве плохо, если о чувствах, которые выражены в словах и музыке таких песен, певец напоет как бы тебе одному, мягко, ненавязчиво? Чтобы во всем большом зале остались только ты, он и песня.

Ну, а если нужен вывод, то я — за *талантливое пение*. А с микрофоном или без него — это, право же, не столь уж важно.

„ДЖАЗ — ЭТО ХОРОШО ИЛИ ПЛОХО?“

Откуда возник этот вопрос? Ведь никому не придет в голову спрашивать: «Симфонический оркестр — это хорошо или плохо?» А вот про джаз спрашивают, и довольно часто. В чем же дело? Очевидно, в том, что вам нравится джазовая музыка и вы не всегда понимаете, почему взрослые часто ведут борьбу с этим вашим увлечением.

Что же вам ответить, дорогие мои ребята? Можно было бы так: хороший джаз — это хорошо, плохой — плохо. Это довольно точный ответ, но, боюсь, он вас не очень удовлетворит. Вам, конечно, захочется знать, какой джаз хороший, а какой плохой. А вот на этот вопрос ответить коротко очень трудно. Потому что вы — да не покажется вам это странным — еще совершенно не знаете, что такое джаз и, далеко не всегда умея отличать настоящее искусство от подделки, часто, сами того не подозревая, попадаете в западню, из которой потом довольно трудно выбраться. Понимаю ваши недоверчивые улыбки, и все же попробую доказать, что я права.

Вероятно, многие знают и любят «Ленинградский диксиленд» — превосходный джаз-ансамбль, который заслуженно носит почетные звания лауреатов многих конкурсов и серебряную медаль Международного фестиваля молодежи в Болгарии.

Но сможете ли вы, услышав грампластинку с записями «Ленинградского диксиленда», угадать, что играет именно *этот* музыкальный коллектив? Многие ли из вас могут ответить на вопрос, что такое «диксиленд»? Какой состав этого оркестра? Какие в нем инструменты? И что такое «блюз» (в репертуаре «Ленинградского диксиленда» немало блюзов)?

Ну как? Беретесь сразу, ни с кем не советуясь, ни в какие справочники не заглядывая, ответить на все эти вопросы? Думаю, таких смельчаков найдется немного. И поэтому позвольте мне повторить, что вы еще не знаете по-настоящему, что же такое джаз.

С «Ленинградским диксилендом» мы еще встретимся, а пока вернемся к разговору о джазе, хорошем и плохом.

Вся беда в том, что плохой джаз — это не только плохо. Это страшно вредно. И дело тут не только в том, что ваш вкус еще только формируется и плохая джазовая музыка может его испортить (хотя и это само по себе важно), но главным образом в том, что такой джаз, с его бессмысленно пошлыми мелодиями,

истерически надрывными ритмами, размагничивает волю человека, выводит из душевного равновесия, развращает душу, притупляет мозг. Железные нервы нужно иметь человеку, чтобы он мог отдыхать под такую музыку.

А хороший джаз — это настоящее искусство. Оно имеет свою историю, своих исследователей, своих больших композиторов и знаменитых исполнителей. Его можно и нужно любить. Только сначала нужно, конечно, познакомиться с тем, что любишь.

Что же такое джаз?

Прежде всего нужно запомнить, что джаз — это не только особый вид оркестра. Джазом называют и особый стиль, особый вид музыки.

Рассказывают, что в 1914 году в Чикаго, на 31-й улице, существовал кабачок, в котором играл на корнете замечательный музыкант — негр Джезбо Браун. Он исполнял на этом инструменте такие зажигательные, виртуозные мелодии, что слушатели приходили в неистовый восторг. «Еще, Джезбо!» — кричали они. И Джезбо, прикрыв раструб своего корнета жестянкой от томатов (для того, чтобы звук был более выразительным), играл одну за другой волнующие и странные мелодии, в которых напевы негритянских песен сочетались с мотивами песен модных, эстрадных.

Слава о Джезбо пронеслась по всей Америке. «Слышали Джезбо?» — говорили друг другу люди.

Не отсюда ли и пошло слово «джаз»? Очень может быть. Но рассказывают и другое.

Родиной тех своеобразных негритянских оркестров, из которых вышел современный джаз, считается город Новый Орлеан. В этом городе всегда жило очень много французов, а значит, французская речь была там привычной.

Французский глагол «jaser» (жазе) означает «болтать», «трещать». Возможно, что кто-то, пренебрежительно отзываясь о негритянских оркестрах, бросил такое словечко, мол, это какая-то трескотня: французы ведь всегда были мастерами крылатых словечек, каламбуров. Это словечко «джаз» понравилось, привилось и пошло гулять по всей Америке.

Что ж, и это очень возможно. Только существует и еще одна версия, право же, не менее убедительная.

Есть в Америке одно жаргонное, непереводимое выражение, что-то вроде нашего «давай, ребята!». Так вот слово «джаз» звучит

как сокращенный вариант этого выражения. Думается, что именно это значение и имелось в виду, когда один из первых профессиональных оркестров такого типа, придумывая себе название, включил в него это словечко. Оркестр назывался так: «Ориджинэл Диксиленд Джесс-Бэнд».

Во всяком случае, с этого момента слово «джаз» потеряло свой жаргонно-пренебрежительный смысл и стало означать и новый оркестр, и новую музыку, исполняемую этим оркестром. Вы, конечно, обратили внимание и на слово «диксиленд». Вам хочется, наконец, узнать, что оно означает? Терпение, друзья, всему свое время. Придет оно и для диксиленда. А пока перенесемся на сто лет назад, в 1865 год. В Америке окончилась гражданская война. Демобилизованные солдаты возвращались домой. Среди них были, конечно, и музыканты из военных оркестров — ведь оркестры тоже расформировывались. Вполне естественно, что в лавках подержанных вещей появилось много музыкальных духовых инструментов. Они были такими дешевыми, что их могли купить даже негры. Так появились в негритянских общинах собственные духовые оркестры.

Конечно, в те времена ни один из оркестрантов не имел музыкального образования — об этом негры и мечтать не могли. Играли по слуху, без нот, а значит, часто импровизировали, прибавляли что-то свое.

Популярные марши и польки — обычный репертуар «белых» духовых оркестров — в исполнении негров звучали несколько по-иному. Оркестранты как бы переводили европейскую музыку на свой, негритянский язык. Кроме того, оркестры играли, конечно, негритянские мелодии. А иногда, видимо, как и Джезбо Браун, в импровизациях они соединяли музыку «белых» со своей национальной. Получалось очень интересное сочетание европейских мелодий со странными, многообразными и сложными ритмами, которыми так богата музыка негров.

Вначале эти оркестры играли только в негритянских общинах. Они участвовали во всех торжествах, в красочных музыкальных парадах на улицах. Эти-то общинные негритянские оркестры и можно назвать родителями современного джаза. Да, собственно говоря, это и были самые первые джазы.

Новые оркестры нравились не только неграм. Их с удовольствием слушала и «чистая», белая публика.

В те годы по реке Миссисипи ходили смешные пароходики с огромными колесами — они описаны еще у Марка Твена в хорошо вам известных книгах о Томе Сойере и Геккльберри Финне. Жители небольших южных городков очень любили совершать на этих пароходиках увеселительные прогулки.

Понятно, что такие прогулки с музыкой проходили гораздо веселее, и негритянские маленькие оркестры с их необычной, но очень яркой, ритмичной музыкой, как нельзя больше устраивали веселящуюся публику.

Все дальше и дальше от Нового Орлеана увозили пароходики и оркестрантов, и их музыку; все росла и росла популярность негритянских оркестров; все интереснее, разнообразнее становился их репертуар...

И вот уже «белые» оркестры начали играть негритянскую музыку. Правда, оркестрантам очень не хотелось, чтобы их путали с «черномазыми». Нужно было что-то придумать... Тогда один из первых «белых» оркестров придумал себе название «Ориджинэл *Диксиленд* Джесс-Бенд», в котором словечко «диксиленд» (так назывались Южные штаты) должно было означать, что в оркестре играют не негры, а белые.

Нужно сразу сказать, что из этой затеи ничего не вышло: с той поры словом «диксиленд» стали называть стиль джазовой музыки того времени, вовсе не интересуясь при этом цветом кожи музыкантов.

Достаточно сказать, что один из «королей» стиля диксиленд — знаменитейший Луи Армстронг — самый чистокровный негр.

Теперь вам уже не трудно догадаться, что и «Ленинградский диксиленд» — это оркестр, созданный по образу небольших прогулочных оркестриков, в котором (очень прошу вас запомнить) каждый музыкант — солист, и, кроме того, солист-импровизатор, потому что в стиле «диксиленд» импровизация — главное.

Теперь поговорим о том, какие же инструменты входили в джазы типа диксиленд, то есть в самые первые профессиональные джазы.

Если бы вам показали книжку, на обложке которой нарисован

только этот музыкальный инструмент и нет никакого названия, вы бы, наверное, сразу же решили, что речь в этой книжке пойдет о джазе. И, вероятно, в девяноста случаях из ста оказались бы правы. Действительно, какой другой инструмент сможет поспорить в джазе с саксофоном?

Кажется, в самом слове «саксофон» есть что-то джазовое. Сразу возникают в памяти меланхолические танго, острые ритмы фокстротов, чарльстонов, рок-н-роллов; сразу же вспоминается голос саксофона, особенный, не похожий ни на какой другой, истинно джазовый голос.

Все это так, и с этим трудно спорить. Однако помните, я сказала, что только в девяноста случаях из ста вы оказались бы правы. Почему?

Расскажу вам одну историю. Случилась она в тридцатых годах в Германии.

Фашисты полностью захватили власть в свои руки, и началось гонение на все «неарийское». Все, что было создано неграми, евреями, китайцами, — все это было запрещено. Больше того, великолепнейшая опера вполне «арийского» композитора Верди, опера «Аида», была запрещена, так как происхождение героини не устраивало фашистов.

Было также запрещено употреблять в Германии саксофон. Запрещение это основывалось на том, что саксофон — негритянский музыкальный инструмент, «неариец». Кто же не знает, что джазы изобрели негры, а саксофон в джазе — главный инструмент.

Но с этим запрещением фашисты оскандалились еще больше, чем со всеми остальными.

Саксофон, даже с точки зрения самых ярых нацистов, — инструмент вполне благонадежный, и негры к его происхождению никакого отношения не имеют. Скорее уж тогда нужно было запрещать джазы вообще, но уж никак не саксофон.

Если вам доведется увидеть фотографию того самого «Ориджинэл Диксиленд Джесс-Бенда», о котором мы только что говорили, то вы сразу же заметите, что саксофона-то в нем и нет. Нет его, кстати, и в «Ленинградском диксиленде». Тромбон, кларнет, ударные инструменты и рояль — вот и все.

Можно было бы посмотреть фотографии с большим количеством музыкантов или оркестры чисто негритянского или смешанного состава — саксофона вы не нашли бы нигде. В те времена в джазе о нем и речи не было.

А сам саксофон? Он уже был в то время? Может быть, просто его еще не изобрели?

Изобрели. И задолго до рождения современного джаза.

1 октября 1872 года театр «Водевиль» в Париже дал первое представление драмы Альфонса Додэ «Арлезианка». Музыку к этой драме написал знаменитый французский композитор Жорж Бизе. На этом спектакле и зазвучал впервые саксофон.

Сын известного бельгийского музыкального мастера Сакса Адольф Антуан Жозеф Сакс изобрел в середине прошлого века новый музыкальный инструмент для духового и симфонического оркестров. Он дал этому инструменту свое имя, и инструмент стал называться саксофоном.

Спустя некоторое время Сакс создал целое семейство саксофонов. Появились саксофон-сопрано, саксофон-тенор и так далее — семь разновидностей саксофона, которые отличались друг от друга высотой звучания.

Новый инструмент был принят восторженно. «Вот, по-моему, совершенство звука!» — воскликнул французский композитор Мейербер, услыхав саксофон. «Никогда не слыхал ничего более прекрасного!» — вторил ему великий Россини. С ними вполне соглашался и композитор Гектор Берлиоз — великолепный знаток оркестра.

Но, как ни странно, ни один из этих знаменитых композиторов не воспользовался саксофоном в своих сочинениях. Все восторгались, но пользовались им очень осторожно и очень редко. А за пределами Франции о саксофоне и вообще ничего не слышали.

Трудно сказать, почему так получилось. Может быть, потому, что уж очень непривычный, «экзотический» голос был у этого нового инструмента.

Так и существовал саксофон — тихо, скромно, время от времени появляясь в сочинениях французских композиторов.

Прошло много лет. И вдруг случилось чудо.

В 1918 году из Нью-Йорка в Париж прибыл на гастроли негритянский джаз-оркестр. Его концерты произвели на парижан ошеломляющее впечатление — никогда они не слышали ничего подобного. Спустя несколько лет в плену у джаза оказалась вся западная Европа.

Тут-то и появился в джазе саксофон. Негритянские музыканты сразу же оценили экзотическую странность этого инструмента. Они ввели его в состав своего оркестра, и саксофон, по выражению одного из музыковедов, сразу превратился «из пасынка в тирана, покорившего всех и вся».

Но самое интересное, что теперь саксофон привлек к себе внимание и многих современных композиторов-симфонистов. Все чаще и чаще встречается саксофон в партитурах наших советских композиторов — Прокофьева, Хачатуряна. Концерт для саксофона

с оркестром создал такой, казалось бы, абсолютно «неджазовый» композитор, как Глазунов.

Словом, композиторы будто стараются искупить свою вину перед саксофоном.

Ну что ж, саксофон и не обижается. Он с удовольствием выступает в серьезных симфонических произведениях и выступает с успехом.

Немного о джазовой музыке, или „Рапсодия в голубых тонах“

Красиво звучит, правда? «Рапсодия в голубых тонах»! Вот бы послушать эту «голубую музыку»!

Должна вас огорчить, такого произведения не существует. Есть другая рапсодия, которая называется «Рапсодия в блюзовых тонах». При переводе с английского произошла путаница, о которой мы еще поговорим.

Те из вас, кто изучает английский язык, очевидно, увидели, что слово «блюзовый» похоже на английское слово «блю», что означает «голубой». Но в то же время прилагательное «блюзовый», несомненно, происходит от слова «блюз» с которым у нас всегда связывается представление о джазе.

Блюз — это особый вид негритянской народной песни. Кроме блюзов, у американских негров есть и другие виды песен, и так как они появились раньше, то с ними тоже нужно познакомиться прежде, чем говорить о блюзе.

Все вы, конечно, читали «Хижину дяди Тома» и хорошо помните главного героя этой книги — дядю Тома — большого, сильного и доброго человека, снежным, любящим сердцем, И, вероятно, многие из вас, несмотря на большую симпатию, даже любовь к дяде Тому, порой, читая книгу, недоумевали и даже возмущались. Как мог этот сильный, справедливый и умный человек быть таким унизительно покорным? Почему он позволял людям, которые были ничуть не лучше, не умнее его, калечить свою жизнь? Почему он молча сносил все оскорбления, в то время как другие, такие же, как он, бесправные люди, боролись, отстаивали свое человеческое достоинство.

Все объясняется, если вспомнить, что дядя Том был глубоко религиозным человеком, а религия учит смирению и покорности.

Замечательная американская писательница Бичер-Стоу не выдумала своего дядю Тома. Среди негров-рабов было очень много религиозных. Американским священникам-миссионерам не стоило большого труда убедить неграмотных, темных людей,

лишенных всех человеческих прав, что страдания посланы им богом и что за эти страдания они получат вечное блаженство на небе, в раю. Миссионеры очень хорошо понимали, что на забитых, измученных рабов добрые человеческие слова утешения действуют неотразимо.

Было и еще одно, что привлекало негров к религии, и вот это-то для нашего с вами разговора особенно важно.

В протестантской религии, распространенной в Америке, есть непременный церковный обряд — хоровое пение духовных гимнов. Мы с вами уже говорили о том, что негры очень музыкальный народ. Они быстро усвоили нехитрые напевы этих гимнов и пели их с наслаждением. Но, исполняя гимны, они, естественно, вносили что-то свое. Кроме того, они вплетали в напевы гимнов мелодии особенно нравившихся им песен светского, не духовного содержания — английских, французских, немецких, испанских, словом, песен тех национальностей, которые населяли в то время Америку.

Так появился совершенно особый вид песен, которые получили название «спиричуэлс» (от латинского слова «спиритус» — «дух») — духовные песни.

Содержание первых спиричуэлс было, конечно, религиозным, но не только. Очень часто спиричуэлс рассказывали о тяжелой жизни американских негров. И это были не только песни-жалобы, в них слышались и горе, и гнев, и боль, и возмущение. Они совсем не походили на бесстрастные псалмы протестантов.

Слышали ли вы когда-нибудь негритянскую песню, которая называется «Небо»?

В белых венках, с арфой в руках
Нас разместят на облаках.
Днем и ночью мы будем петь там псалмы,
Славить божий рай на все небо.

Думаю, вы уже поняли, что «Небо» — самый настоящий спиричуэлс. А теперь взгляните на слова последнего куплета:

Так день пройдет, так год пройдет.
Мы векам потеряем счет.
И, сорвав венки, будем выть мы с тоски
На весь божий рай, на все небо.

Вот вам и религиозный гимн!

Нет, не только о «божественном» пели негры в своих спиричуэлс. Это были самые настоящие народные песни, то самое бессмертное народное творчество, без которого не мыслится никакое искусство.

Другие песни американских негров назывались «холлэрс» — песни труда. Пелись они на плантациях и на пристанях, где негры собирали и грузили хлопок.

В репертуаре замечательного негритянского певца Поля Робсона есть и эти песни. Одна из них — знаменитая «Миссисипи»[42].

Эй, тянись, пониже гнись,
Тащи мешки, то вверх, то вниз.
В трюм, на дно, ссыпай зерно,
Устал, иззяб, не все ль равно...—

поют негры. А широкая Миссисипи безмолвно катит свои волны. Ни ей, ни белым людям нет дела до того, что не хватает больше сил изо дня в день таскать тяжеленные мешки, терпеть побои, голодать...

Миссисипи течет безмолвно,
Не слыша стонов, струятся волны...

Таковы негритянские холлэрс.

Ну, а лирические песни, песни о любви? Не может же быть, чтобы их не существовало в фольклоре американских негров!

Теперь мы добрались с вами до блюзов. Блюз — это песня о любви. Но обязательно о любви несчастной. Правда, и здесь, как и во многих спиричуэлс и холлэрс, чудесный, всегда немного грустный негритянский юмор порой пронизывает жалобы на неверного возлюбленного или возлюбленную, покинувшую бедного певца.

А что касается путаницы со словом блюз, то она объясняется очень просто.

Слово «блю» означает не только «голубой». Это также синоним грустного настроения, тоски. А так как некоторые блюзы

(правда, далеко не все, как думают некоторые) имеют грустную, меланхолическую мелодию и говорится в них часто о вечерних сумерках, о звездах и луне, то и образ «голубой», «вечерней» музыки сам собой напрашивается при объяснении слова «блюз».

Теперь, думаю, вам интересно узнать, что же это за «Рапсодия в блюзовых тонах».

Автор ее — известный американский композитор Джордж Гершвин — очень много писал для джаза. Он великолепно изучил народную негритянскую музыку, чувствовал и понимал ее особенности, ее дух. Народная музыка была основой его творчества, хотя далеко не всегда он использовал в своих произведениях подлинные народные мелодии.

Мы сказали, что Гершвин писал для джаза. Но вот как раз «Рапсодия» написана не для джаза, а для симфонического оркестра. Гершвин поставил перед собой очень интересную задачу: соединить то, что на первый взгляд кажется несоединимым, — музыку серьезную, симфоническую и музыку джазовую.

Если вам доведется когда-либо услышать «Рапсодию в блюзовых тонах», вы сразу же обратите внимание на то, что музыка «Рапсодии» действительно построена на интонациях негритянских блюзов, на тех интонациях, которые вы так часто слышите в джазовой музыке.

Значит, это возможно? Да, безусловно. Ведь и то и другое — настоящее, подлинное искусство. Впрочем, это уже тема для специального, серьезного разговора.

А сейчас я хочу, чтобы вы поняли самое главное: настоящий джаз целиком вышел из народной музыки, из народного творчества.

Именно это отличие настоящего джаза от подделки поможет вам разобраться в сложном вопросе о плохом и хорошем джазе.

Вам нравятся джазовые мелодии, джазовые ритмы? Вам нравится та музыка, которую называют «легкой», — эстрадные песни, танцевальные мелодии? Что ж, в этом ничего страшного нет. Пожалуйста, слушайте, танцуйте, наслаждайтесь. Слушать такую музыку приятно, понимать всегда легко. Она доходит сразу и не заставляет много думать.

Но если эта музыка станет вашим *единственным* музыкальным увлечением, тогда плохо ваше дело. Тогда даже в ней вы не научитесь разбираться как следует.

Мы уже говорили, что в легкой музыке больше, чем в любом другом искусстве, произведений очень недолгой жизни. Мода на так называемые легкие мелодии меняется так же быстро, как мода на прически и платья. Конечно, модные прически и платья

— это очень приятно и даже нужно, но если в жизни у человека есть только это? Много ли стоит такой человек?

Так и с легкой музыкой. Без нее жить совсем неинтересно, скучно, без нее нельзя было бы ни потанцевать, ни повеселиться как следует, от души. Но если слушать всегда одну легкую музыку, пожалуй, и к жизни, и к людям, и к самому себе станешь относиться легко, бездумно и нетребовательно. А тогда очень скоро придет *равнодушие*, та самая «страшнейшая из амортизаций», о которой говорит Маяковский, — «амортизация сердца и души».

Вы, наверное, поймете, насколько это страшно, если узнаете, например, что тот отвратительный, грохочущий, дергающийся, надрывный джаз, который в Америке называют «коммерческим» (подумайте над этим названием!), существует совсем неслучайно.

Там, на родине джаза, кое-кому выгодно, чтобы молодежь как можно меньше задумывалась; кое-кто мечтает о том, чтобы у юношей и девушек совсем не было сердца, как у Кая в «Снежной королеве». И вот чудесное народное искусство калечат, коверкают, используют для создания страшной, оглупляющей, отупляющей машины — коммерческого современного джаза.

А вам, нашим советским ребятам, обязательно нужны и ясные головы и горячие сердца. У вас впереди огромная, замечательная жизнь, вы сами будете ее строить. А для этого вам нужно не только смотреть, но и *видеть*, не только слушать, но и *слышать* (а ведь это далеко не всегда одно и то же).

Помните, у вас есть замечательный помощник, который не позволит вам быть равнодушными, который сделает вашу жизнь интересной, полной и яркой. Этот помощник — настоящее искусство. Оно живет не годы, а сотни, тысячи лет и всегда остается глубоким, содержательным, современным.

СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В КНИГЕ

Ансамбль — совместное исполнение музыкального произведения небольшим (в отличие от оркестра и хора) коллективом участников. Виды ансамблей:

Название Количество участников

Дуэт 2
Трио, или терцет 3
Квартет 4
Квинтет 5
Секстет 6
Септет 7
Октет 8
Нонет 9
Децимет 10

Аккорд — одновременное звучание нескольких (не меньше трех) звуков разной высоты.

Аккомпанемент — музыкальное сопровождение.

Арпеджо — исполнение звуков аккорда не одновременно, а в разбивку, по очереди.

Банда — оркестр медных духовых инструментов, который появляется на сцене в некоторых операх, а также добавочный ансамбль медных духовых в симфоническом оркестре.

Блюз — народная песня американских негров, которая стала основой джазовой музыки.

Болеро — испанский народный танец с характерным четким ритмом, который подчеркивается еще больше стуком кастаньет или прищелкиванием пальцев (Равель в своем «Болеро» использовал для этого малый барабанчик).

Виртуоз — музыкант, в совершенстве владеющий мастерством исполнения.

Виртуозная музыка — музыка, трудная для исполнения, которая дает возможность исполнителю-виртуозу показать свое мастерство.

Вокализ — упражнение для голоса без текста (певец поет на каком-нибудь гласном звуке). Есть также концертные вокализы («Вокализ» Рахманинова).

Гамма — постепенная последовательность музыкальных звуков. Гамма из семи звуков называется диатонической; из двенадцати — хроматической. Есть и другие гаммы.

Дирижер — музыкант, руководящий большим коллективом исполнителей (оркестром, хором). Подробнее см. в тексте стр. 207.

Джаз-банд — инструментальный ансамбль или оркестр, который исполняет джазовую музыку. Часто его называют сокращенно — джаз.

Импровизация — встречается не только в музыке. Импровизационное произведение создается во время исполнения, а не заранее.

Импровизационность музыки — «импровизационный характер музыки», то есть музыка, похожая на импровизацию, как бы сочиненная в процессе исполнения.

Клавир — переложение партитуры для голоса и фортепиано (оперный клавир) или только для фортепиано в две или четыре руки (клавир оперы или симфонии).

Концерт — 1. Публичное исполнение по заранее составленной программе (концерт пианиста, скрипача, концерт, составленный из номеров разных не только по названиям и жанрам, но и по виду искусств — сборный концерт). 2. Большое (обычно многочастное) музыкальное произведение для солиста-музыканта (или нескольких солистов) и оркестра.

Контральто — самый низкий женский голос.

Многоголосие — музыка, построенная на сочетании нескольких голосов, звучащих одновременно.

Нотный стан (или нотоносец) — пять горизонтальных линеек, на них и между ними пишут ноты.

Ноты — знаки, которыми записывают музыкальные звуки.

Оратория — музыкальное произведение, которое исполняется хором, певцами-солистами и оркестром (в отличие от оперы, исполняется только в концертном плане, то есть без костюмов, декораций, без действия исполнителей на сцене).

Партитура — нотная запись многоголосного музыкального произведения для хора, оркестра или ансамбля, в которой в определенном порядке выписаны партии всех голосов или инструментов.

Пассаж — очень быстрое последовательное движение звуков.

Рапсодия — музыкальное произведение, которое обычно строится на мелодиях народных песен и танцев или сохраняет характер интонации народной музыки (венгерские — в рапсодиях Листа, негритянские — в рапсодиях Гершвина и т. д.).

Регистр — группа звуков, занимающих определенное

положение по высоте (высокий регистр, средний регистр и низкий регистр).

Симфония — крупное многочастное произведение (обычно четырехчастное), написанное для оркестра.

Соната — музыкальное произведение камерного жанра для рояля или какого-нибудь другого инструмента и рояля (обычно состоит из 3-х частей).

Сопрано — 1. Самый высокий женский голос. 2. Самая высокая женская партия в хоре. 3. Самый высокий по звучанию музыкальный инструмент в группе однородных музыкальных инструментов (например, саксофон-сопрано).

Спиричуэлс — народные песни американских негров с религиозным содержанием.

Тембр — «окраска» или характер звука.

Тремоло — многократное быстрое повторение одного звука или быстрое чередование двух звуков разной высоты, находящихся не рядом, а на расстоянии друг от друга.

Трель — быстрое чередование двух звуков, находящихся (по высоте) рядом.

Тутти — исполнение музыки всем составом оркестра или хора (по-итальянски значит — «все»).

Тенор —самый высокий мужской голос и самая высокая мужская партия в хоре.

Фуга — музыкальное многоголосное произведение, которое строится на проведении одной или нескольких музыкальных тем во всех голосах.

Шансонье — во Франции исполнители эстрадных песен.

Эстрада — 1. Подмостки для концертных выступлений. 2. Вид искусства. Эстрада соединяет в себе самые различные формы и жанры (пение, танец, художественное чтение, пародии, небольшие драматические сценки — скетчи, цирковые номера). Обычно эстрадное искусство легкое, развлекательное.

Холлэрс — народные песни американских негров — песни о труде («Холлэрс» в переводе означает «крики»).

ДОРОГИЕ РЕБЯТА!

Вы, конечно, заметили, что, беседуя с вами, я время от времени напоминаю: музыку, о которой мы говорим, *обязательно* нужно послушать. Иначе все наши разговоры, все наши музыкальные вечера будут недействительны. Никакая книга, никакой рассказ не заменят живого звучания музыки. И это совершенно понятно: сколько ни старайся, какие слова ни подбирай — не заставишь страницы книги зазвучать, запеть. Я ведь в самом начале наших бесед предупреждала вас: книга может только *помочь слушать*.

Возникает вопрос: а как это сделать? Где послушать всю ту музыку, о которой у нас с вами шла речь?

Действительно, задача не из легких! С живописью проще. Там помогают репродукции, цветные фотографии. Конечно, впечатление от них будет гораздо менее сильным, чем от подлинников, но на первых порах эти репродукции помогут вам разобраться в некоторых тайнах изобразительного искусства.

С музыкой дело обстоит куда сложнее. Даже в больших городах, где есть оперные театры, симфонические оркестры, далеко не всегда можно услышать именно ту музыку, которая в данный момент нужна. Может же быть, что в оперном театре того города, в котором вы живете, не ставится ни «Князь Игорь», ни «Ромео и Джульетта», ни «Сказка о царе Салтане».

Радио? Концерты по заявкам? Это, конечно, выход, но, во-первых, все ваши просьбы выполнить все равно невозможно, а во-вторых, где гарантия, что вы сможете послушать концерт, в котором исполняется интересующая вас музыка. А может быть, у вас в это время появились какие-то неотложные дела?

И все-таки выход есть. Очень хороший выход. Грампластинки. Ведь проигрыватели есть почти в каждой школе, в Домах культуры и клубах, дома у вас или у ваших товарищей Пожалуйста, устраивайте любые концерты, слушайте все, что вам угодно.

Конечно, для этого нужно подобрать фонотеку (это то же самое, что библиотека, только вместо книг — пластинки). Если нужных вам пластинок вы в магазинах не нашли, не отчаивайтесь. Возьмите бумагу, марку, конверт, садитесь и пишите письмо по адресу: Москва, Авиамоторный пер., 50. База Посылторга Министерства торговли РСФСР.

Вот вам шифр пластинки с музыкальными произведениями, о которых говорится в книге:

1. Бах. Чакона. Д 8281-2.

2. Бетховен. 5-я симфония. Д 5804-5.

3. Бородин. 2-й квартет. Д 4702-3.

4. Глинка. Романс «Я помню чудное мгновенье». НД 1428-9, Д 3340-1.

5. Играет Святослав Рихтер. Д 8099—8100.

6. Играет «Ленинградский диксиленд». Д 21485-6.

7. Мусоргский. Трепак. Д 8357-8.

8. Поет Федор Шаляпин. Д 018105-106.

9. Прокофьев. Балетные сюиты из «Ромео и Джульетты». Д 3726-7.

10. Равель. Болеро. Д 9703-4.

11. Рахманинов. III-й концерт для фортепиано с оркестром. Д 04330—331.

12. Скрябин. «Поэма Экстаза». Д 018129—30.

13. Чайковский. 1-й концерт для фортепиано с оркестром. Д 04328—29.

14. Чайковский. 6-я симфония. Д 08263—4.

15. Шопен. Прелюдии. Д 04996.

16. Шопен. Баллада № 2. Д 8935-6.

17. Шопен. Этюды. Д 6035-8.

18. Шостакович. 7-я симфония. НД 01380-3.

19. Бородин. Оперы: «Князь Игорь». Д 05322-9 (4 пластинки).

20. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». Д 05010-15 (3 пластинки)

Для средней школы

Левашева Галина Яковлевна

МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ

Ответственный редактор *Н. К. Неуймина.*

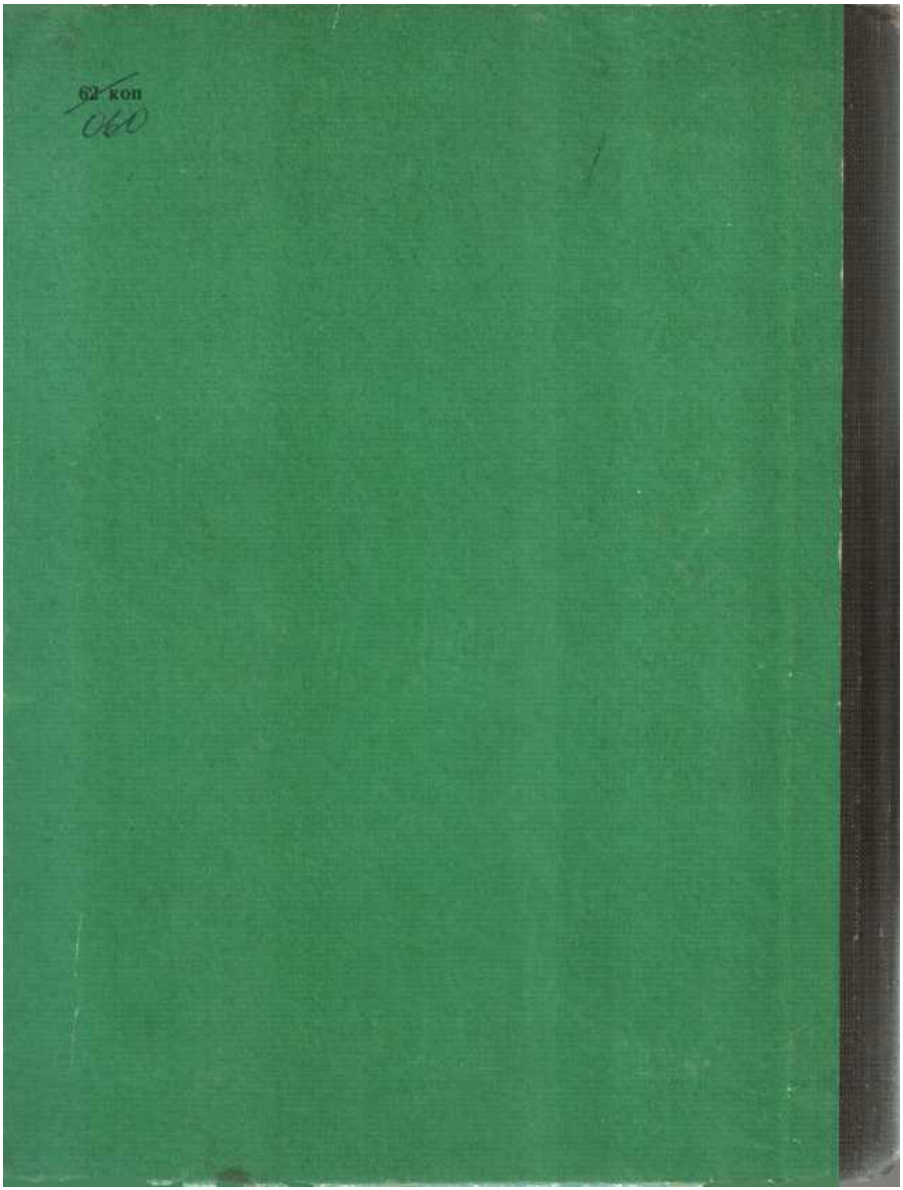
Художественный редактор *Г. П. Губанов.*

Технический редактор *З. П. Коренюк.*

Корректоры *Г. М. Шукан* и *Л. К. Малявко.*

Подписано к набору 12/XII 1968 г. Подписано к печати 13/III 1969 г. Формат 70x92$^{1}/_{16}$. Бум. № 2. Печ. л. 17. Усл. печ. л. 19,89. Уч.-изд. л. 17,632. Тираж 100 000 экз. ТП 1969 № 513. М-22210. Ленинградское отделение издательства «Детская литература».

Ленинград, Д-187, наб. Кутузова, 6. Фабрика «Детская книга» № 2 Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Ленинград. 2-я Советская, 7. Заказ № 476. Цена 62 коп.



notes

Примечания

1

Как потом выяснилось, я чуть-чуть ошиблась, так как первое исполнение Одиннадцатой симфонии было в Москве, а я слушала второе.

2

То есть исполняемое одним человеком, в сопровождении музыкального инструмента.

3

Аранжировать — значит обрабатывать.

4

Здесь я должна оговориться. Все сказанное относится главным образом к искусству профессиональному, так как с искусством народным, с творчеством простого народа церковь так и не смогла справиться. Народные песни продолжали жить и радовать людей, несмотря ни на какие запреты.

Сейчас эти гимны уже расшифрованы. По всей вероятности, автор их — поэт и музыкант II века нашей эры Мезомед.

6

Тремоло — многократное быстрое повторение одного звука или быстрое чередование двух звуков разной высоты, находящихся не рядом, а на расстоянии друг от друга.

7

Арпеджо — исполнение звуков аккорда не одновременно, а вразбивку, по очереди.

8

Все вы, конечно, знаете о подвиге русского крестьянина Ивана Сусанина, поэтому нет надобности рассказывать вам об этом подробно.

Ведь на рояле можно сыграть и мелодию, и аккомпанемент одновременно.

10

В польских мазурках можно встретить также изящные, женственные мелодии. Обычно они сопровождают то колено танца, которое танцуют только женщины.

Это не значит, что прелюдии всегда такие маленькие, они бывают гораздо больше и сложнее.

Так называются в музыке разговорно-декламационные фразы, в отличие от арий. Обо всем этом мы поговорим немножко позже, в одном из антрактов.

«Фауст» и «Кармен», «Демон» и «Евгений Онегин». Впрочем, вы и сами можете продолжить это перечисление.

Эти слова сказал об Игоре известный советский музыковед академик Б. В. Асафьев.

15

Арии бывают не только в опере. Часто так называется и самостоятельное музыкальное произведение.

16

Не могу удержаться, чтобы не сказать здесь еще об одном, даже прерывая этим музыкальное повествование. Бородин ведь не только создатель музыки, но и автор текста, замечательного текста оперы.

17

В старых русских деревнях на свадьбах тоже полагалось поплакать, попричитать и невесте, и матери, и подружкам невесты.

18

Все движения классического балета имеют французские названия.

19

Кордебалет — это то же, что в опере хор.

Кстати, иногда целый акт какого-нибудь балета состоит из таких отдельных номеров. Тогда это называется «балетным дивертисментом». Если вы видели, например, балет Чайковского «Спящая красавица», то, конечно, запомнили танцы сказочных героев — Кота в сапогах, Красной Шапочки с Волком и многих других — на веселом празднике в честь красавицы Авроры и ее жениха, принца Дезире. Вот это и есть дивертисмент.

21

Знаете ли вы, что эту знаменитую арию-песенку графини в опере «Пиковая дама» Чайковский не сам сочинил. Впервые она прозвучала в другой опере, в «Ричарде Львиное Сердце», того самого композитора Грэтри, о котором мы только что говорили. Она сразу же стала очень популярной и модной. Было это в дни молодости старой графини — Пиковой дамы.

22

Этот удар поручен композитором редко используемому восточному ударному инструменту со странно и даже как-то нелепо звучащим в таком скорбном повествовании названием — там-там. Не путайте его с африканским там-тамом. Это не барабан, а металлический гонг.

23

Вот видите, друзья мои, как может измениться сонатная форма. Здесь нет разработки, вместо нее — эпизод «нашествия», а тема главной партии в репризе звучит совсем иначе, чем в экспозиции.

24

Эти слова принадлежат советскому музыковеду Асафьеву.

В музыке такие переходы от части к части без перерыва называются атакой.

О том, что такое концерт, мы поговорим несколько позже.

Скрипачи, соответственно, играли скрипичный концерт Чайковского.

28

Очевидно, прав был именно Ферреро, так как музыка «Грустного вальса» написана композитором к сцене смерти матери в драме финского писателя Ернефельдта «Смерть».

Здесь и дальше в цитатах разрядка моя. — *Г. Л.*

Выступал в первый раз.

31

Теперь Екко Сато — лауреат 3-го Международного конкурса имени Чайковского.

32

Он тоже посвящен Давиду Ойстраху — первому и лучшему исполнителю.

Правда, оркестры без дирижера существовали. В 20-х годах в нашей стране был создан такой оркестр. Назывался он «Персимфанс» — «Первый симфонический ансамбль». Что ж, слушали, хлопали, но недолго. Распался «Персимфанс». Видимо, не очень хороший ансамбль получился. А вот симфонический оркестр Ленинградской филармонии живет долгие годы и с честью носит почетное звание заслуженного коллектива республики.

Тем из вас, кто всерьез заинтересовался музыкой, очень советую прочитать эту превосходную книгу.

35

Страдивариус (Страдивари), Стенвей — лучшие мастера музыкальных инструментов. Инструменты, сделанные ими, носят их имена.

36

Вот еще одно малознакомое слово. Но объяснять вам его происхождение я на этот раз не буду, — попробуйте разобраться в нем сами. Интересно, что у вас получится? Помните, словари всегда в вашем распоряжении.

Должна вам сказать, что бывают и исключения. Так, например, многие немецкие композиторы пишут обозначения по-немецки, а французские — по-французски. Конечно, по-настоящему культурный человек (а таким обязан быть каждый музыкант) сможет понять то, что написано в таком клавире или партитуре, но человеку менее образованному будет трудно.

38

Так называют в оркестре руководителя какой-то определенной группы инструментов.

39

Немецкий композитор Рихард Вагнер в основном писал оперы. Но в его операх много симфонической музыки, музыкальных картин, которые входят в программу концертов.

40

Учитель Мариан Андерсон. — *Г. Л.*

41

Предельно тихое звучание.

Правда, «Миссисипи» — это не народная песня. Автор ее — американский композитор Керн. Но написана она в духе негритянских холлэрс.